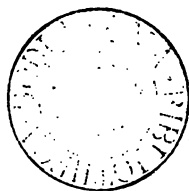
STORIA

DELLE

BELLE ARTI IN ITALIA

DI FERDINANDO RANALLI

SECONDA EDIZIONE, MIGLIORATA E AMPLIATA DALL'AUTORE

VOLUME PRIMO

FIRENZE
TIPOGRAFIA DI EMILIO TORELLI

1856

PROEMIO

Prendendo noi a scrivere la storia delle arti belle in Italia, cioè dell' architettura, scultura, e pittura, ci è mestieri innanzi ad ogni altra cosa dimostrare, che sebbene le dette tre arti sieno a buon diritto chiamate sorelle per quel vincolo e stretta parentela, ch' esse mantengono fra di loro, come tutte figliuole del disegno: ciò non di meno, così nel nascere e perfezionarsi, come nel risorgere e tornare alla perfezione, non vanno di pari grado; e l' una per l' ordinario suol precedere all' altra. Il che nasce da certe particolari qualità d' ognuna, che non sarà inutile qui brevemente investigare.

Non meno sapientemente che festevolmente Benvenuto Cellini disse l' architettura *vesta ed armadura dell' uomo:* conciossiachè è da credere, che, prima d' ogni altra comodità, gli uomini volessero procacciare di guardarsi da' morsi delle fiere e dagli oltraggi delle stagioni; e poscia, quando si fussino di ciò assicurati, volessero secondare quel naturale instinto d' imitare le cose create, ritraendo la propria

immagine o altro che vedessero. Donde la scultura e la pittura hanno loro origine. Ma la scultura originandosi da materia più agevole e pronta, qual è la creta, venne in essere assai prima della pittura; alla quale bisognavano mezzi men pronti, ed altresì manco agevoli, come sono le linee e i colori. Similmente più sollecito fu il perfezionamento dell' architettura, che della scultura e della pittura. Imperocchè con l' amore della civiltà doveva eziandío crescere primieramente il bisogno e il desiderio di grandi e splendidi edifizi, che poi di statue e di pitture si adornano.

Alla qual ragione crederei potersi aggiungere quest' altra: che ne' primi ordinamenti delle società, qualunque forma di governo piglino i popoli (la quale è più o meno buona, secondo è meglio acconcia alla natura del luogo, che nascendo sortirono) le umane inclinazioni sono più gagliarde; e se in principio generalmente lasciano dominarsi dalla virtù o dalla forza d' un solo o di pochi, ciò non interviene quasi mai con assoluta autorità, e senza che gli uomini soggetti si persuadano, la prima e inalterabile potenza essere nelle leggi. Onde eglino nella stessa soggezione niente perdono di quel sentimento; che li rende consapevoli e sicuri della propria dignità, e insiememente li fa arditi, coraggiosi, fieri, risoluti, magnanimi, e in fine desiderosi della pubblica grandezza, alla quale sanno di potere e dovere pigliar parte. Or l' architettura, che sopra ogni altra arte riceve incremento e qualità da' costumi e dalla forma degli stati, è

forza che più severa, più gigantesca, e meglio ordinata a' civili negozi appaia dove la potenza non è l'effetto della servitù, ma sì bene d'una libera e spontanea volontà pubblica, renduta sacra e solenne dalla religione e dalle leggi.

Così nell' Egitto (che per consentimento de' più è da reputare la cuna d'ogni arte e civiltà umana) furono veduti torreggiare tutti que' monumenti, i quali a noi sarebbono paruti favolosi, se la conquistatrice Roma non ci avesse lasciato vedere alcuni de' suoi obelischi. Ma quando dopo Sesostri la fortuna di quel popolo, in mano degli Etiopi, cominciò declinare, l'architettura anch'essa non grandeggiò più come per lo passato; e maggiormente volse in basso nel tempo, che il regno assai più splendido de' primi due Tolomei, a poco a poco tralignando, venne a discrezione di quegli eunuchi e vilissimi cortigiani, che d'ogni dissolutezza, crudeltà e licenza lo empirono.

Nella Grecia non abbiamo dagli scrittori abbastanza note le tracce, che tenne l'architettura nel perfezionarsi. Lo stesso Vitruvio, che ne parlò più fondatamente di ogni altro, diede occasione a diversi giudizi sul trovamento e perfezionamento de' tre primi ordini d'architettare. Tuttavía non è da avere il minimo dubbio, che il *dorico*, dal quale bisogna riconoscere la severa e dignitosa eccellenza di quest' arte, non sia invenzione d'un tempo, che la Grecia riteneva tutta la fierezza dei suoi liberi reggimenti. Nè il governo di Pericle (sotto il quale pur sorsero i più celebri edifizi, fra' quali

basta rammentare il Partenone), quantunque alla libertà greca tornasse funestissimo, non aveva per anco ridotta quella nazione a non sentire la propria dignità; anzi le apparenze di repubblica, tolta la verità, erano meglio vagheggiate; e le lusinghe di una liberalità principesca, renduta popolare col mezzo delle arti belle, accrescevano la voglia e il potere di abbellire la già famosa città.

Nessun' arte allignò e grandeggiò in Roma così, come l' architettura: la più capace di rappresentare la terribile e vastissima grandezza di quel popolo. Ma nella storia de' romani edifizi è pure il ritratto dello stato civile. A' tempi più liberi appartiene il solido e il severo, tolto da' vicini popoli di Etruria, appo i quali l' architettura era tanto in fiore. Cominciato l' imperio, cominciò altresì la magnificenza; in cui per altro non si vedevano i segni di quella servitù, nella quale era traboccato il romano popolo; e credo non fusse ciò senza ragione: imperocchè, come le antiche libertà erano ben altra cosa che le moderne, così le servitù non recavano alle genti quell' ultima e incredibile abbiezione; della quale dopo la caduta delle italiche repubbliche, e più dopo la infausta monarchia di Carlo V., fu il mondo spettacolo senza fine lagrimevole. Se ogni libertà era spenta in Roma; se ogni ordine buono era distrutto; se l' adulazione e la paura rendevano vana l' autorità delle leggi; pure a sostenere ancora la dignità e fierezza di quel popolo valevano le conquiste. Nelle quali si vedeva ogni giorno dilatare l' imperio: rispettarsi ne' più lontani paesi

il nome di cittadino romano: accrescersi gli onori e i guiderdoni a chi più valoroso fosse apparso. Nè prima di Domiziano, che, come disse Tacito, quasi in un sol colpo spense la repubblica, era tolta agli occhi del popolo quella cara e veneranda immagine dell' antica libertà. Nè le atrocità de' Cesari furono così volute dal principe, che non paressero autenticate dal senato. Gli uomini non erano ancora divenuti atti a concepire, non che a tollerare, una podestà assoluta. Il popolo aveva perduta la libertà: non era più in forze di ricuperarla: ma nella servitù non era barbaramente tormentato e conculcato: non era ridotto, peggio che armento, a patir la fame, il freddo e tutti gli oltraggi dell' ultima miseria: anzi non fu mai sì grasso e festeggiato come sotto i primi imperatori. I quali, quanto più incrudelivano co' senatori, co' patrizi e colle leggi, tanto maggiormente accarezzavano le moltitudini. E ben mostra che l' estremo della servitù non videro que' tempi, dacchè non mancava un ferro e una mano per ammazzare il tiranno.

Collo scadere la maestà dell' imperio, l' architettura, sopraccaricandosi di vani ornamenti, rese manifesta la crescente corruzione degli animi; sì dominò quella miseranda e lunga barbarie del medio evo; nella quale, come i popoli s' imbestiarono, così le arti ebbero il più crudele e disonesto strazio, di cui s' abbia memoria.

Ma dicendo ora del loro salire alla maggior perfezione, egli è da avvertire, che assai meno fu dall' architettura alla scultura, che dalla scultura

alla pittura: e sarebbe materia di lungo discorso il cercare se debbasene accagionare la maggiore difficoltà della terza, e rinnovare una quistione antica, e per molto tempo renduta incerta da autorevoli sostenitori dell' una e dell' altra parte: il che forse non converrebbe qui al proposito nostro. Tuttavía ne diremo qualche parola a fin di meglio chiarire il fatto, ch' è materia del presente ragionamento.

Veramente non si potrebbe dare il torto a coloro, che maggiore difficoltà attribuivano all' arte della scultura, quando non era stato per anco messo in uso l' anticipato modello di creta: la quale, piegandosi a tutte le voglie e a tutti i miglioramenti che l' artista vuol fare, scema in immenso quell' ardire appena credibile, di chi pigliava in mano lo scalpello, e d' un masso informe e ripugnante formava una o più figure, che avessino l' espressione della natura viva. Certo la malagevolezza di dar vita e sentimento ad una materia tanto ingrata, qual' è il marmo, e la più ritraente la fredda immagine della morte, rimane ancor oggi agli scultori. Ma d' altra parte trovando i pittori sommamente difficile il dar rilievo alle figure, sì chè paiano spiccarsi dalla tavola, e facciano l' effetto delle persone che si muovono e favellano; (il che è manifesto dal vedere, che nella pittura medesima il trovare i bei contorni e lumeggiarli per forma, che si abbia il sopraddetto rilievo, è cosa che più tempo ci è voluto ad ottenere); mentrechè nelle statue, essendo vivo e naturale il tondo, si hanno di per sè stessi e

naturalmente i chiari e gli scuri; non si può dire, che sia degli statuari la maggiore difficoltà. Oltrechè, potendo il pittore adoperare più mezzi dello statuario, gli bisogna eziandío più tempo e studio per apparargli e metterli bene in opera; come ancora la maggiore quantità de' soggetti e delle cose, che possono essere ritratte dalla pittura, e non dalla statuaria (che, come arte più duratura e quasi monumentale, è consecrata a' nobili argomenti), rende la prima più bisognosa di ammaestramenti e di esercizi. Onde, fatte tutte le ragioni, l'arte del pittore è più lunga, e sale altresì con maggiori difficoltà alla perfezione. Il che vien pure ribadito dalla sperienza: sapendosi che in Grecia, cioè nella principal sede delle arti belle, la scultura toccò il più alto punto della gloria nelle mani di Fidia molto tempo avanti, che alla gloria della pittura mettesse il colmo Apelle.

Il qual ordine, che tennero le arti nel nascere, e poscia nel perfezionarsi al tempo degli antichi, osservarono eziandío, quando, dopo quegli undici e più secoli di ferina barbarie, che spense ogni forma di vivere civile, tornarono nel mondo, e in questa felicissima e dal cielo privilegiata Toscana risalirono a novella gloria. E senza dire, che mentre la scultura e più la pittura sformate e morte giacevano in mano di que' vecchi artefici bizantini, qua e là in Italia sorgevano edifizi d' importanza, egli è notissimo, che i pisani Niccola e Giovanni e il fiorentino Arnolfo maravigliavano il mondo colle loro fabbriche, e facevano mirabili sforzi

nelle opere di scultura, quando Cimabue quasi pargoleggiava nella pittura. Che più? Lo stesso Giotto che ancora in diverse parti del dipingere difettava, rendeva egli all' architettura il più splendido onore in quel campanile, che dopo cinque e più secoli non si giunge a godere a bastanza. Nè contrasterò a quelli che affermano, aver molto a Giotto nelle composizioni delle sue storie giovato la vista antecedente delle sculture di Niccola e Giovanni pisani: come pure non saprei mettere in dubbio, che la scultura non avesse nelle mani di Andrea, terzo de' pisani, il di sopra sulla pittura giottesca. Ma non vo' tacere un esempio di quella stessa età, che metterà il suggello. Andrea Orgagna, che col suo vasto e potentissimo ingegno abbracciò mirabilmente le tre arti, e di tutte lasciò monumenti, recò l' architettura ad un' altezza che appena basta l' età nostra per ammirarla; ma nella scultura, e manco assai nella pittura, non aggiunse a quella stessa gloria.

Nè di questo divario fanno meno testimonianza l' età successive: e, per tacere de' minori esempi, qual altra potenza di architettare può venire a paragonarsi con Filippo Brunelleschi? Egli è vero, che nello stesso tempo l' arte dello scolpire faceva miracoli nelle opere di Donatello e del Ghiberti; ma le più gagliarde e miracolose prove fece nella Pietà e nel David di Michelangelo: come, senza dubbio alcuno, la pittura nelle vaticane istorie di Raffaello mostrò che ella era salita in cielo.

Dal che sempre più chiaro apparisce quanto alla

vera gloria dell' architettura, sopra ogni altro stato, approdino le repubbliche: là dove la scultura e più ancora la pittura hanno ne' principati miglior campo a risplendere. Conciossiachè, siccome l' architettura non ha in natura così certe e manifeste le cose da imitare, come la scultura e la pittura, e per conseguenza è quasi tutta dependente dalla fantasía, più o meno buona, più o meno gagliarda, degli artefici, così è forza ch' ella sia maggiormente soggetta al gusto de' secoli; il quale suole conformarsi all' indole de' costumi, e delle civili e religiose instituzioni.

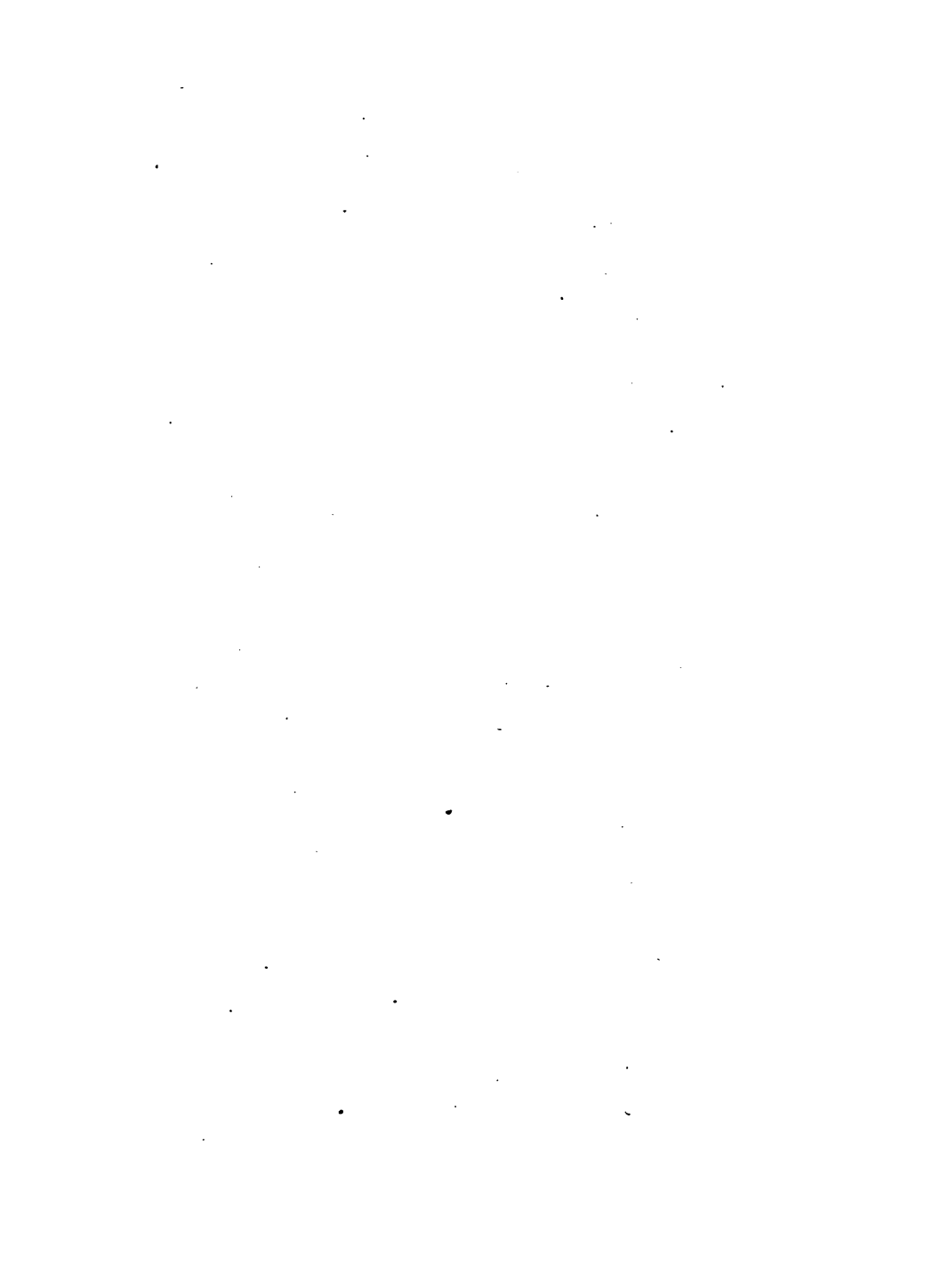
Sebbene dalle guerre intestine e dalle municipali discordie del decimoterzo e decimoquarto secolo non surse mai libertà sicura, magnanima e durevole, nondimeno ardire e fierezza, degna di migliori tempi, accendeva que' secoli, e disponevali efficacemente ad opere di pubblica e cittadina grandezza. Di cui rendono la più viva immagine le fabbriche ancora in piè di Arnolfo, dell' Orgagna, e del Brunelleschi. Ma se alla scultura e alla pittura giovarono quelle commozioni civili del dugento e del trecento, perchè risorgessero, quasi destando gl' ingegni da quel lunghissimo sonno di profonda barbarie, non sarebbono forse al loro perfezionamento tornate così profittevoli, come l' ozio e l' opulenza de' principati del quattrocento e del cinquecento. Imperocchè dove all' architettura accresce pregio una certa rusticità e superbia, quasi di matrona che ha per fino a male di essere ragguardata, la scultura e la pittura, alle quali (e

maggiormente alla seconda) è dato di ritrarre gli uomini, e i tanti e diversi aspetti della natura, vogliono apparire più gentili e graziose, e quasi amano di essere lisciate, e carezzate, e tenute in onoranza: per lo che ad esse meglio risponde ed approda la principesca magnificenza.

Tutte queste cose, che abbiamo ora accennate, si renderanno ancor più manifeste col lume degli esempi nella seguente nostra istoria. La quale abbiamo in modo ordinata, che in ogni età non pur si conoscano le vicende d'ogni arte, ma quelle di tutte e tre a un tempo: sì chè ad una medesima lettura si abbia la storia dell'architettura, e della scultura, e della pittura altresì, secondo l'ordine de' tempi; che, a nostro parere, è il migliore.

Nè qui imiteremo la continua e insopportabile arroganza degli scrittori di oggi, che allorchè imprendono un lavoro, a fin di raccomandarlo alla servile e stupida pazienza dei lettori, si sbracciano a screditare gli autori che la stessa materia hanno prima trattato, e vogliono far credere (e i più sel credono) ch' essi nati in questo gran secolo, hanno trovato il modo di comporre il libro con vera utilità dell'umano incivilimento. Ma se alle parole superbe, e spesso disoneste, corrispondano i fatti, non è qui luogo di conoscere. Noi del fatto nostro solamente diremo, che coll'ordine abbracciato in questa istoria, il lettore non rimarrà unicamente alla sterile cognizione delle vite degli artefici, e delle opere loro, o delle varie scuole dè' varii paesi; ma perverrà altresì agevolmente a tener

dietro al cammino che fa l' arte; e vedrà, età per età, l' alzarsi vicendevole delle scuole e degli artefici d' ogni paese; e l' utile, o danno che gli uni spesso hanno ricevuto, guardando gli altri.

In fine col sopraddetto ordine si avrà il vantaggio delle storie civili ben composte: dove sono rappresentate le cose e i tempi, più che la vita degli uomini. De' quali solamente son messe in luce e collegate al volgere dell' età quelle azioni, che furono parte di pubblici avvenimenti. Così non faremo ragione che di quegli artefici e di quelle opere loro, per le quali l' arte risurse, s' alzò, perfezionò, ricadde e tentò risorgere più d' una volta. E siamo di credere con questo metodo di non offrire a' nostri leggitori, che tutto quello è indispensabile a sapersi in così fatta materia da chi voglia ben conoscere le arti: lasciando le notizie delle minori opere e de' minori artefici, che nulla operarono così in vantaggio, come in disvantaggio dell' arte, a' compilatori di biografie e di memorie. I quali pur meritano lode non piccola, e non piccola gratitudine.

STORIA

DELLE

BELLE ARTI IN ITALIA

LIBRO PRIMO

SOMMARIO

Necessità di collegare la storia delle arti con quella del cristianesimo: il quale divenuto religione dell'imperio, cominciò a valersi dell'opera degli artisti. — Scadimento dell'architettura in Roma, avanti Costantino. — La scultura prostituita all'adorazione degl'imperatori. — La pittura anch'essa s'invilisce. — Cresce la corruzione delle arti al tempo di Costantino. — Men corrotta si mostrò l'architettura, giovandosi delle fabbriche antiche nella edificazione dei templi cristiani. — Nuovi peggioramenti della scultura e pittura. — Traslazione della sede imperiale a Costantinopoli. — Abbassamento di Roma, e delle nostre arti dopo quella mutazione. — Momentanei tentativi di Giuliano apostata per rialzare la maestà di Roma e delle sue arti. — Non si può dalle inondazioni de' barbari ripetere la maggior rovina delle nostre arti. — Guerra ai monumenti della pagana religione. — Superstizione, che i demoni fussino nascosti negl'idoli. — La corruzione dell'architettura è antecedente allo stabilimento de' Goti in Italia. — Nel secolo V si guastano maggiormente le regole della buona architettura. — Non giova la protezione di Teodorico a richiamar le arti alla vera grandezza; le quali maggiormente si corrompono dopo il ritorno della dominazione greca. — Smembramento d'Italia fatto da Longino. — Venuta e regno dei Longobardi. — L'architettura imbarbarisce sempre più sotto i Lon-

tevano, veniva cangiando in assoluta podestà quelle modeste, e povere, e perseguitate congregazioni de' primi tre secoli. E che a Costantino maggiormente la necessità publica che la intima persuasione del suo animo consigliasse di abbracciare il cristianesimo, è testimonianza l'aver egli, per quanto potè, rispettato e conservato i monumenti del culto de' suoi maggiori; e mentre con una mano innalzava basiliche alla nuova religione, coll'altra ristorava ed abbelliva i tempIi degl'Iddii di Roma, e le medaglie imperiali improntava delle figure e simboli del Gentilesimo.

Divenuta la religione di Cristo la religione dell'impero, e per conseguenza uscita della oscurità de' sotterranei, e acquistato il potere di esercitare e predicare liberamente e publicamente il suo culto, non fu più contenta alla sola preghiera e contemplazione; ma volle che il suo culto cominciassero a rendere splendido i templi, le imagini, i sacrifizi, e in fine tutte quelle pratiche e forme esterne, che gradito all'impero avevano fatto il paganesimo. Intervenne allora, che le arti, chiamate a questo nuovo ministerio, non lasciarono mai più di essere intimamente col Cristianesimo collegate. Nè fu per esse altresì di poca importanza la erezione de' monisteri: avvenuta ancor questa dopo la conversione di Costantino; imperocchè avanti non erano i monaci, che solitari e sparsi abitatori di luoghi deserti; dati unicamente agli studi delle cose spirituali, e conosciuti col nome di *asceti*. Rileva adunque il conoscere in quale stato le arti si trovavano quando con la cristiana religione si collegarono.

Circa due secoli avanti Costantino, l'architettura, la scultura e la pittura avevano in Roma dato segno manifesto di scadimento. E quanto alla prima, la licenza dell'ornare senza gusto e convenienza, e l'alterazione e informe mescolanza degli ordini, furono vedute fin dal tempo di Settimio Severo e di Diocleziano: sì come ancora fa fede l'arco innalzato ad esso Settimio a piè di Campidoglio: dove se la maestà della mole ricorda le più antiche fabbricazioni, l'uso degli ornamenti, e la cattiva scelta de' luoghi desti-

nati a' bassirilievi, mostrano che l' arte non è più quella che avea diretta la mano di chi fabbricò il Panteon. Se non che maggior abbassamento attestano le fabbriche condotte sotto Diocleziano; fra le quali ci basti rammentare quelle di Spalatro; dove lo stesso suo palazzo (nella cui edificazione non perdonò a spesa, perchè immenso e per ogni lato magnifico riuscisse) presenta non poche sconcezze d' architettura: e vedi le colonne sostener archi, invece di architravi; vedi il cornicione tagliato dall' arco, che posa sopra le colonne; vedi in oltre un lusso e ammassamento di fregi e di bassirilievi senza buon gusto; un informe mescolamento di colonne di granito, di porfido e di marmo; ed altre simili stravaganze, che dicono aperto, essere stata già l' antica proprietà ed eleganza dimenticata.

Nè la scultura e la pittura si tennero in onore, mentre così l' architettura volgeva in basso. Era ne' bei tempi dell' antichità la scultura consacrata alla rappresentazione degli Dei, degli eroi, e delle civili virtù; e non avevano le patrie glorie maggior premio e splendore, che di essere perpetuate e mandate alla posterità in istatue e bassirilievi. L'adulazione invilì quest' arte divina, quando sotto l' imperio, quel che era dovuto agli Dei, s' appropriavano i principi; onde le statue, non più la virtù d' un incorrotto magistrato, non più il valore di chi aveva dato la vita per la patria, non più la memoria di alcun sapiente cittadino; ma quella odiosa faccia de' Cesari rappresentavano. I quali quanto più offendevano la libertà del Senato e la dignità del popolo romano, tanto più il pubblico servaggio ammassava loro onori divini; e il vituperio giunse a tale, che allo stesso vizio furono rizzate le statue. Per tanta abbiezione d' animi e d' ingegni, congiunta ad altre generali cagioni, la scultura, s'abbassò ogni dì maggiormente, e insieme con l' architettura, (i cui capricci e strane voglie erale pur forza di seguitare) mostrò fin dall' età di Settimio Severo, che in lei non era più ombra dell' antica bellezza: come si può vedere nelle medaglie del suo regno, e nelle vittorie scolpite nell' arco eretto al nome di lui, dove la grave quantità degli

ornamenti, e la confusione insopportabile delle figure, non lasciano all' occhio e all' intelletto alcuna via di compiacersene.

Similmente la pittura dall' essere ancor essa adoperata nelle storie degli dei e degli eroi, e in quel santo e venerato ufficio di sollevar gli animi alle sublimi immagini del bello col ritratto di quelle cose che hanno vita, e colla espressione di civili e morali virtù, passò ad obbedire ai disordini del lusso, e a tutte le licenze de' più corrotti ed osceni costumi. Eccola pertanto lusinghiera adornatrice di stanze e di ricetti di principesche libidini; eccola volta ad empir le pareti di satiri, di vendemmie, di cene, di giuochi, e di altre lascive bizzarríe; ed eccola pure non d' altro desiderosa, che di abbacinare la vista con molti e brillanti colori; testimoni più della ricchezza vana de' padroni, che della bellezza durevole dell' arte. Intorno a che è da leggere Vitruvio e Plinio: i quali, e massime il secondo, con quella sua profonda ed universale dottrina, notarono le cagioni di questo pervertimento dell' antica pittura.

Al tempo di Costantino fu ancor maggiore, e più manifesta la corruzione delle tre arti. Basterebbe il suo arco, ancora in piè, perchè, paragonandolo con gli antecedenti, si vedesse da ognuno qual altro notabilissimo scapito avevano fatto l'architettura e la scultura. Nè v' era ragione, perchè la pittura, più facile ancora a corrompersi, non dovesse seguitare la stessa sorte infelicissima delle sorelle. Onde si può concludere, che quando la religione di Cristo uscì dell' oscuro silenzio dei sotterranei, e principiò a potere e volere abbellirsi del magistero delle arti, le arti erano già guaste e sformate, nè più acconcie a farle quell' onore, che a lei bisognava per gareggiare in pompe e splendidezze col Gentilesimo.

Se non che l' architettura nell' innalzare i templi alla religione de' cristiani, potendosi giovare delle fabbricazioni ed ornamenti delle pagane basiliche, ritenne altresì molto della bellezza, eleganza e maestà antica. Del che fecero testimonianza in Roma le chiese di S. Paolo, di S. Giovan Laterano, e di S. Pietro, le prime ad esser volte, sotto Costantino, al culto cri-

stiano. Le quali, e l'altre minori erette nello stesso secolo (benchè i nuovi architetti, nel ridurre il tutto per forma, che ai bisogni del cristianesimo soddisfacesse, lasciassero sempre vedere i segni dell'architettonico scadimento) se non fossero state imbarbarite dalle mutazioni ed accrescimenti fatti ne'successivi tempi, sarebbono veramente apparse mirabili di bellezza e di maestà a qualunque più civile ed illuminato secolo.

Ma gli scultori e i pittori cristiani, che nel ritrarre alcune storie del vecchio e nuovo testamento, dovevano più liberamente usare del loro ingegno, mostrarono, che la loro arte era assai più che quella degli architetti scaduta. E come scultura *molto bassa, e senza arte, e con pochissimo disegno* rammenta il Vasari un'immagine in argento del Salvatore e dei dodici apostoli, fatta fare dallo stesso Costantino pel magnifico tempio Lateranense. Tuttavía, riguardando alcune di quelle urne e bassirilievi e immagini dipinte, che i cristiani del quarto secolo lasciarono nelle catacombe per memoria religiosa di que' luoghi, dove erano vissuti nel tempo delle persecuzioni, e per onore di que' martiri, che l'avevano bagnate del loro sangue, è forza ancor qui confessare, che l'arte dello scolpire e del dipingere non era sì scaduta, che non mostrasse qualcosa da potersi ancor oggi commendare ed imitare. E certo il sentimento d' una religione ancor pura, e fumante del sangue di tanti martiri, vi spicca in guisa, che più non vi si potrebbe desiderare.

Egli è per altro da avvertire, come cosa importantissima, che questo culto delle immagini molto cauto e ristretto fu nel suo principio. Nè aumentò, che quando le nostre arti vennero a quell' estremo di abbiezione, che poco più ad esse rimaneva perchè si dovessero chiamar morte. Della quale ultima rovina due furono le cagioni principali; la translazione della sede imperiale in Costantinopoli; e la distruggitrice rabbia della fanatica superstizione. Spento l'imperatore Licinio, e trovatosi Costantino unico padrone dell' imperio, non lasciò mezzo per soddisfare al suo orgoglio. Volle che una città sorgesse col suo nome, e questa altresì fusse la sedia de' Cesari. Gl'inte-

ressi imperiali fecero a lui parere Bisanzio il migliore e più forte luogo; del quale Polibio avea mostrato i vantaggi. E per Costantino non era cosa di piccolo momento il trovarsi a giuoco nel confine dell' Asia, non tanto per dominare più facilmente i barbari, che abitavano oltre il Danubio e il Tanai, quanto per ispiare gli andamenti del re di Persia, contro il quale era punto da astiosa gelosía.

Ma se la translazione della sede cesarea da Roma a Costantinopoli giovò allora alla fermezza dell' imperio, recò l' ultima rovina all' antica signora del mondo. La quale aveva perduto ogni libertà, ogni ordine buono. Pur le rimanevano le memorie della passata grandezza; un raggio di maestà riluceva ancora sulla sua fronte. Costantino (nome della più infausta ricordanza) la privò di questa ultima illusione, e, spogliandola, il più che poteva, degli uomini e delle cose, l'abbandonò al governo d'una razza spuria di stranieri e di plebei. E in verità dovette essere spettacolo lagrimevole il vedere tanti monumenti, che per tanti secoli avevano accresciuto lo splendore della romana potenza, tolti via e portati ad abbellire la nuova metropoli. Anche gli artefici, che avevano maggior fama, insieme con tanti senatori e famiglie illustri, seguitarono il destino dell' imperio. I successori di Costantinopoli aumentarono la desolazione di Roma e dell' Italia; dove, mancati gli esempi dell' antichità, mancate le ricchezze e il potere della dominazione, e ridotto ogni cosa al più tetro e deforme servaggio, gli animi caddero, gl' ingegni s' invilirono, più non fu veduta un' opera, che non attestasse, sì nelle lettere e sì nelle arti, la pubblica abbiezione. Onde, come dice il Vasari, andò così la scultura come la pittura e l' architettura di male in peggio: e ne adduce per riprova, la chiesa romana di S. Maria Maggiore, edificata al tempo di papa Liberio, nella quale, *sebbene s' ingegnarono gli architetti di quel tempo di far gran cose, non però riuscì loro il tutto felicemente; perciocchè, sebbene quella fabbrica ch' è similmente, per la maggior parte di spoglie, fu fatta con assai ragionevoli misure, non si può negare nondimeno, oltre a qualche altra cosa, che il partimento, fatto intorno intorno,*

sopra le colonne con ornamenti di stucchi e di pitture, non sia povero affatto di disegno, e che molte altre cose, che in quel gran tempio si veggiono, non argomentino la imperfezione delle arti.

Forse Giuliano, succeduto a Costanzo, avrebbe avuto ingegno e voglie per rialzare l'abbattuta maestà di Roma. Educato egli alla eloquenza e dottrina degli antichi, e fin dalla prima gioventù invaghito di quella bellissima faccia di gloria, pervenne all'imperio con animo e affetti del tutto contrari a quelli di Costanzo. La cui dappocaggine tanto più lo infastidiva, quanto che egli era maggiormente acceso nell'amore de' greci e latini scrittori. Nel tempo stesso le implacabili eresíe de' donatisti e degli ariani cominciate nel seno della cristianità, appena ella abbandonò l'umile e puro silenzio de' sotterranei e delle catacombe, produssero molti e atroci scandali, che non poco offuscarono la riputazione della stessa religione. Onde, tra per l'una cosa e per l'altra, Giuliano rinunziò al culto de' Cristiani, e a quello de' gentili rivolto l'imperio, adoperò in guisa, che l'onore delle divinità pagane, e con esso la gloria delle arti antiche rifiorisse. Ma i suoi sforzi ebbero corto e debole effetto. Nè la mutazione, avvenuta per forza insuperabile dei tempi, si poteva distruggere dalla volontà d'un principe. I cui rigori contro a' cristiani non furono così tollerati, che a lui non partorissero una guerra, dove fu costretto a lasciar la vita. Oltre di che il momentaneo ritorno del culto pagano servì ad accendere nuove discordie e calamità, piuttostochè a ridestar Roma da quell'avvilimento, in cui era traboccata. E il Vasari, per confermare che l'arte era poco meno che perduta, cita la chiesa de' SS. Giovanni e Paolo, edificata sul monte Celio nel tempo dell'imperio di Giuliano. Al qual tempo pure riferisce la chiesa di S. Donato in Arezzo, la quale se corrisposto avesse alla spesa e fatica che v'impiegarono gli edificatori, avrebbe dovuto riuscire maravigliosa; e in vece anch'essa testimoniò lo stato infelicissimo, in che si trovavano le arti, non solo in Roma, ma eziandío nelle altre parti d'Italia: comecchè non sia da tacere quel che lo stesso storico aretino av-

verte; vedervisi nondimeno sempre qualcosa di buono, bastante unicamente a mostrare, che l'architettura avea meno che le altre arti perduto.

Alle spesse e terribili inondazioni de' barbari fu generalmente attribuito l'ultimo esterminio delle nostre arti. Certo que' popoli rotti ad ogni avarizia e licenza militare, col mettere a sacco e a fiamma le italiane città, non fecero piccoli danni alle opere degli artefici. E l'impeto soldatesco, col quale prima Alarico, capo de' Goti, e poscia Genserico, capo de' Vandali, entrarono in Roma, rovinò o guastò parecchi edifizi e monumenti antichi. Tuttavia il loro furore era principalmente rivolto a saccheggiare le case, e rapire quegli ori ed altre suppellettili, che da uomini senza alcuna civiltà fussino state meglio apprezzate. Nessuno odio particolare gli accendeva contro le immagini della pagana mitología. Nè alcun amore per opere d'ingegno poteva muovere que' feroci e bellicosi animi ad invaghirsene. Non furono i barbari di fuori, che fecero il maggiore scempio delle arti di Roma e d'Italia. La barbarie, che era in casa, fu quella che con lento e crudelissimo odio ad ogni immagine di pagana civiltà, volle la distruzione di que' monumenti, dai quali l'architettura, scultura e pittura avrebbero potuto trarre esempi di ottima bellezza.

Il regno di Costantino e de' suoi figliuoli fondò e favoreggiò la libertà della cristiana religione; e di umile e perseguitata congregazione di devoti fedeli, la rese potente signora e collegata dell'impero. Ma non comandò per questo lo esterminio del Gentilesimo. Il quale fino al regno di Graziano potè esercitare gli uffizi del suo culto, e mantenere la regolare successione del suo ordine sacerdotale. Il senato in Roma era sempre volto alla religione di Numa, e nella sala, dove s'adunava, miravasi ancora l'altare della Vittoria. Graziano fu il primo imperadore che mostrasse fiera avversione al culto dei Gentili. Il successore Valentiniano non seguitò il suo esempio, e volle apparire tollerante d'una religione che di per sè stessa dichinava. Ma Teodosio compiè l'opera di Graziano con assai

più feroce ed ostinata inimicizia ad ogni immagine di paganesimo. E perchè il suo zelo dovesse con maggior impeto divampare, fece al senato approvare ciò che quel gregge di schiavi non avrebbe potuto ricusare. Fu allora decretata la totale estirpazione dell' antico culto, e lasciato libero ai seguaci del cristianesimo lo sfogo del loro odio contro una religione, da cui sapevano essere stati lungamente perseguitati. La penna verrebbe meno a descrivere le continue demolizioni di templi, di altari, e di statue antiche così in Roma come nelle provincie. Non furono contenti che le fabbriche, servite alla religione de' pagani, si potessero mutare in chiese cristiane, o in altri edifizi per altri usi civili, con vantaggio delle arti: le quali nell' abbassamento, in che allora si trovavano, non potevano mai produrre niente di grande e di bello; ma con quel loro *zelo* ardentissimo vollero che ogni radice di idolatría fusse sbarbata, temendo forse che un altro Giuliano non potesse sorgere a farla rifiorire. E se si eccettua il Panteon di Marco Agrippa in Roma, il quale non si sa come fusse conservato, e poscia volto al culto de' santi cristiani, tutti gli altri templi, insieme con le statue, pitture ed altri ornamenti, furono guasti e gettati a terra.

Questa naturale avversione de' cristiani verso ogni ricordanza di paganesimo veniva d' altra parte fomentata da una superstizione, facile allora ad essere accolta e nutrita negli animi. Credeva il popolo, che negl' Iddii dell' antichità si celassero i demonii, e sotto quelle forme, per tanti secoli venerate, avessero potere di sedurre e corrompere le anime de' fedeli di Cristo. Onde alla fanatica moltitudine, infiammata dalle esortazioni di quelli, che più autorità avevano nelle cose della nuova fede, non pareva vero incrudelire contro i monumenti antichi, e spegnere qualunque memoria della pagana religione. Così quel che il superbo Costantino non avea potuto trasportare nella città da lui edificata, fu messo a terra; e colle spoglie e rovine ogni dì maggiori dei templi degl' idoli, aumentò il numero de' monisteri e delle chiese cristiane. Alle quali se fu riferito quello stile, che, in segno di barbarie, comunemente

diciamo gotico, devesi ancor ciò tenere per un errore generato da confuse osservazioni. Imperocchè la corruzione dell' architettura avvenne prima che i Goti si stabilissero in Italia. I quali, negli edifizi eretti da loro, non fecero che continuare ne' traviamenti, in che già era caduta l' arte; come fanno testimonianza le opere condotte sotto Teodorico, e segnatamente le sue fortificazioni di Terracina, con quelle torri, mura e fortezze; e i palagi e chiese di Ravenna, che fu da esso Teodorico eletta per capo de' suoi stati. Nelle quali fabbricazioni gotiche niente si trova, che non accenni alla costruzione degli edifizi romani de' primi tempi dello scadimento.

Ma intorno al pervertimento dell' arte architettonica, renduto assai più deplorabile verso il cominciare del quinto secolo, è da fare un' altra considerazione. A' tempi di Teodosio il giovane era così cresciuta la venerazione de' santi, e il desiderio di ricercare le reliquie de' martiri ed onorarle di simulacri, altari, offerte ed altri segni di particolare divozione, che sembrando questo eccessivo culto di santi togliesse gran parte di quello dovuto al sommo ed unico Iddio, dava motivo a' nemici della cristianità di accusare la trionfante Chiesa della medesima idolatría, ch' ella aveva con tanta veemenza combattuta ne' pagani. Ma di ciò non appartiene a questa istoria disputare, bastandoci di averne dato un cenno, come di cosa, per la quale l' architettura ne' templi cristiani s' alterò e peggiorò con quelle divisioni e spartimenti di cappelle, altari, ed altri monumenti, consacrati al particolar culto di qualche santo o martire; onde furono guaste quelle dirette linee, che tanto giovavano allo ingrandimento maestoso de' primi templi; dove un solo altare sorgeva al supremo Signore dell' universo. Ma a cacciare la religiosa semplicità delle prime chiese, s' aggiunsero a' tanti altari i sepolcri e i mausolei, che l' orgoglio umano, anzichè la pietà divina innalzava; i quali a poco a poco formarono tale ingombro alle chiese cristiane, che non si può dire quanto l' architettura ne rimanesse offesa; senza che la scultura e la pittura, maggiormente traviate, vi rilucessero con alcuna gloria dell' arte. Di così fatte chiese si può avere un

compiuto esempio in quella di S. Clemente in Roma: nella quale si conosce a un tempo la disposizione maestosamente semplice dei primi templi della cristianità, e le alterazioni ed accrescimenti de' susseguenti secoli.

Fra tanto nel tempo, che nel culto de' cristiani la pompa e l'esterno splendore crescevano, con manifesta diminuzione della prima purità, e santità, le arti vie più s' imbarbarivano per quella legge invincibile, che costringe le cose umane a toccar la cima del perfetto quando salgono, e di andare sino in fondo quando al dichinare son volte. Chè voglia e potere di valersi del loro magistero non mancarono ne' secoli quinto e sesto. E senza dire della cresciuta fortuna de' monaci, e per conseguenza delle nuove e continue fabbricazioni di chiese e di monisteri, tra' quali levò gran fama quello fondato e illustrato da san Benedetto, pochi principi nella magnificenza e amore di proteggere e favorire le buone arti, possono paragonarsi col goto Teodorico. Il quale, come nella guerra fu sempre vincitore, così nella pace procurò la grandezza e prosperità delle città conquistate; e a Roma, dalla disciplina militare in fuori, come giudicò il Machiavelli, rendè ogni altro onore; adoperando specialmente, ch' ella fusse ristorata ne' monumenti delle sue arti: il miglior testimonio dell' immortal sua gloria; barbaramente oscurato, e quasi spento. Ciò nondimeno l' architettura, scultura e pittura, non che risorgere alla dignità e bellezza degli antichi, seguitarono sempre a declinare in tutto il sesto secolo: come rispetto all' architettura potrebbe far fede la costruzione del così detto ponte Salario sul Teverone al tempo di Narsete: in cui del maggiore pervertimento delle arti nostre, oltre agli assedi e guerre furiosissime, fu manifesta cagione il ritorno in Italia della dominazione greca; quando esso Narsete, togliendo l' Italia a' Goti, la ripose in mano degl' imperadori di Costantinopoli. In fatti, considerando le fabbriche erette in Italia al tempo di Giustiniano, si conosce, che i suoi ufficiali e tesorieri si servivano di architetti e scultori bizantini, e da Costantinopoli forse venivano i disegni e i modelli de' palagi e delle chiese. Del che si può avere un esempio ben chiaro

nella chiesa di san Vitale a Ravenna, fabbricata per ordine e spese di Giustiniano: nella cui forma ed ornamenti si ravvisa il gusto, e quasi l' idea del famoso tempio di S. Sofia in Costantinopoli, eretto dallo stesso imperatore.

Ma una più lunga e barbarica dominazione doveva ingoiare l' Italia. Morto Giustiniano, e venuto l' imperio in mano di Giustino suo figliuolo, fu d' Italia richiamato Narsete, e mandato quel Longino, il quale, con quella nuova e odiosissima forma di ridurre le città e terre principali a ducati, non rispettando nè pur Roma, dove almanco i nomi di consoli e di senato fino a quel tempo si erano mantenuti, rese Italia con questa divisione più facile preda alle straniere libidini. Nè il fatto tardò guari a dimostrarlo; conciossiachè, sdegnato Narsete di essere stato tolto al comando d' Italia, che col suo valore avea riconquistata all' imperio, e persuaso ad Alboino re de' Longobardi, che regnava in Pannonia, di venire ad occuparla, ben presto, e senza fatica, caddero in potere de' nuovi barbari Pavia, Milano, Verona, Vicenza, tutta la Toscana, e quella parte dell'antica Flaminia, che oggi si chiama Romagna. Questa prima e sùbita vittoria talmente gli accese, che in breve estesero le loro conquiste. E se le crudeltà di Clefi loro re, avendoli fieramente sbigottiti della podestà regia, non gli avessino ritenuti, avrebbono per avventura formato di tutta Italia un sol regno, in cambio di quelle divisioni: che furono, egli è vero, il primo seme delle italiane repubbliche, ed alcune buone leggi e savi provvedimenti produssero, ma furono eziandío colpevoli di molta e miseranda barbarie; dove non guadagnarono che i romani pontefici. I quali, se al tempo di Teodorico (essendo rimasti soli in Roma per avere il goto posta la sua sedia in Ravenna) avevano aumentato la loro autorità in mezzo ad un popolo, che non aveva altro capo visibile, a cui ricorrere nei suoi maggiori bisogni, più assai l' aumentarono sotto il regno longobardico; prima come difensori di Roma, e proteggitori dell' infelice esarcato di Ravenna, e poscia come amici e collegati degli stessi Longobardi, che presto s' accorsero della necessità di convertirsi alla chiesa romana.

Per lo che aumentate le prosperità del pontificato, crebbero i monisteri, i templi, gli altari, le offerte, le immagini, gli ornamenti, e in fine tutto quello, che avesse potuto affezionare il rozzo e corrotto popolo: che privo d'ogni sentimento buono ed umano, voleva essere compiaciuto e lusingato nella vista e nella immaginazione. Onde la religione mitissima del verace evangelio di Cristo si allontanava dai cuori, e la superstizione fanatica e crudele più salde radici vi metteva. E quanto più le arti in servigio della cristianità venivano adoperate, tanto meno al vero e desiderabile onore del suo culto servivano. Imperocchè elle disfavorivano la religione in due maniere. In primo luogo rappresentando il più goffamente e barbaramente che si poteva, le sue immagini meglio venerate: in secondo luogo moltiplicandole in sì gran numero, e in tante guise che furono cagione di nuove eresíe e persecuzioni. Gli scrittori dell'architettura, scultura, e pittura, deplorando lo stato miserissimo, in cui dette arti si trovavano al tempo de' Longobardi, additano parecchie opere. Quanto all'architettura, la città di Pavía, stata sedia del governo longobardico, porge più d'un esempio ne' monisteri e ne' templi; e particolarmente in quelli di S. Giovanni, di S. Ambrogio, di S. Pietro in Cieldauro e di S. Michele; tutti grandi e ricchissimi, ma di brutta e disordinata maniera. La quale non si potrebbe dire che fusse quella recata in Italia da' Longobardi, che in quella loro assoluta e feroce ignoranza d'ogni cosa, non conoscevano l'esercizio d'alcuna arte; e certamente si valsero d'artisti italiani o bizantini nelle loro fabbricazioni. Ma non è per questo che non causassero il massimo pervertimento dell'arte con que' loro costumi, governi e gusti barbarici. Le arti, che ordinariamente devono soddisfare a' dominatori, sogliono eziandío conformarsi al genio loro. E alla barbarie non piaceranno mai la semplicità, la verità, la schietta eleganza; bensì l'esagerato, il falso, il difforme; donde ebbe origine quel disordinato uso d'infiniti accessorii e minutissimi e mal intesi ornamenti: e quella gravezza smisurata di architetture: e tutte quelle acuminate forme di archi, con tutte le strane e mostruose

particolarità, da riferire all' ultimo disordine dell' arte, ingiustamente detto gotico, ma giustamente chiamato barbaro. E barbaro rimarrà sempre, non ostante gli sforzi che fa il nostro secolo per rimetterlo in onore.

Se bene la scultura e la pittura dependano meno dal gusto de' secoli, come quelle che nella viva natura hanno modelli infinitamente meno alterabili, pure non furono anch' esse poco oscurate e imbarbarite sotto il dominio de' Longobardi. Chè giunta a quel segno la barbarie, tutte le arti son tirate dalla medesima legge: e se i pittori e gli scultori hanno nella natura le immagini da ritrarre, essi ricusano di guardarla, non che di seguitarla; e si gittano a far di maniera, ripetendo tutti, e sempre, le stesse forme, e le stesse fisonomíe. Le quali se fu tempo da doversele aspettare orride e ingrate, per certo era quello; in cui, come dice il Vasari, non ritrovandosi più nè vestigio nè indizio che avesse del buono, gli artefici non operarono più secondo le regole delle arti che non avevano, ma secondo la qualità degl' ingegni loro rozzi e materiali. E de' santi della nostra religione fecero le più mostruose figure, indegne di persone, che la evangelica istoria ci rappresenta per le più belle e amabili che mai si conoscessero. Or se fosse vero (e non importa che a' dì nostri abbia chi sel creda) che in que' templi, e in que' fantocci e goffezze d' immagini scolpite o dipinte, la religione apparisce più venerabile, bisognerebbe dire, che non il bello, ma il brutto è amico del buono.

Ma le arti non solo come figuratrici della più orrida bruttezza, offesero alla religione di Cristo, ma più forse la offesero e danneggiarono con l' abuso di moltiplicar soverchiamente le immagini de' santi: che suscitò in Grecia una setta ostinatissima, che diè lunghi e pericolosi travagli alla Chiesa romana. Ciò furono i così detti iconoclasti: i quali, protetti dagl' imperatori Leone Isaurico, Copronimo suo figliuolo, e Leone Armeno, stimando non ingiusti i rimproveri d' idolatría fatti a' cristiani da' giudei e da' mussulmani, si raccolsero insieme con fermo zelo di combattere e perseguitare il culto delle imma-

gini. Centoventi anni durò questa guerra: da cui si generò un fierissimo scisma fra la Chiesa latina e la greca: e con esso raddoppiossi l'ostinazione nella prima di lussureggiare in immagini, e nella seconda di perseguitarle. Il che non diremo che nocesse alla bontà delle arti, già corrottissime, ma fu sorgente di scandoli, che la pubblica morale maggiormente guastarono.

Se non che la ostinazione degl' iconoclasti fu vinta da più gagliarda forza. Avvegnachè i romani pontefici conoscessero che loro autorità acquistava ogni dì maggiore importanza, divenendo sempre più vive le discordie fra' vicini e i lontani occupatori d' Italia, non di meno essendo mancati gl' imperatori d' Oriente, e non avendo a cui ricorrere, quando o dal popolo mal contento, o dai Longobardi, desiderosi di acquistar Roma, venivano minacciati, pensarono di chiamare in loro soccorso i re di Francia: come quelli che fin dal tempo di Pipino s' erano colle mal agurate donazioni, mostri devotissimi alla sedia apostolica. Ma ancora ignota era ad essi la via d'Italia: e così l'avessino per sempre ignorata! Carlo, giovane quanto inclinato a tutte le dissolutezze della carne, altrettanto avido di gloria, ad istanza di papa Adriano, non pur seppe trovarla, ma riuscì a insignorirsi della infelice terra, cacciandone i Longobardi, omai divenuti nazione italica, e riducendovi la sede dell' imperio, da Costantino in poi divenuta splendore dell' Oriente. Ma i tempi mutati fecero sì, che dove prima la Chiesa avea bisogno dell' imperadore affine di acquistare libertà e potenza, l' imperadore cominciò aver bisogno della Chiesa per cingersi con sicurezza la corona imperiale. Tanta autorità avevano potuto acquistarsi i pontefici in que' rozzi e scuri secoli! Per lo che da indi innanzi, oltre alle scomuniche e maledizioni eternali, ebbero a loro disposizione anche gli eserciti: co' quali poterono agevolmente sottomettere o disperdere i ripugnanti alla loro volontà, che chiamavano volontà del cielo. E la setta degl' iconoclasti s' avvide, che non avea più da fare col solo e inerme vicario di Cristo, ma sì bene con chi era divenuto arbitro degl' im-

perii e de' regni di questo mondo. Era per tanto da aspettare che l' uso delle immagini, e con esso ogni altra pompa esterna rilucessero ogni dì più nella trionfante Chiesa. Alla quale d' ogni parte abbondavano favori e ricchezze: e gli stessi monisteri, che avevano nel primo tempo cominciato col rinunziare ad ogni cosa più diletta nel mondo, diventavano i più ricchi e fortunati posseditori delle terrene dovizie. E quanto più i popoli imbarbarivano, tanto più il clero appariva il solo capace a volgere le chiavi della loro mente e del loro cuore. Di tanta prosperità ecclesiastica parteciparono le arti belle: ma non così, che alla quantità delle opere potessino recare pari grandezza ed eccellenza di magistero.

Egli è vero, che Carlo Magno, insieme con la maestà dell' imperio, cercò di rialzare l' onore delle arti civili: e forbitosi egli prima de' barbari costumi natii, volle mostrare, che la gloria delle vittorie non gli era più a cuore che quella degli studi. E da lui vuolsi riconoscere la istituzione di molte biblioteche, dove meglio che ne' monisteri e ne' conventi, si conservarono inoffese le antiche opere; come pure fu merito suo lo stabilimento, così in Francia, come in Italia, di vari ginnasi, e d' altri luoghi, dove le scienze e le arti avessino potuto rifiorire. E certamente se le superstizioni non rendevano Carlo spesso feroce: e le libidini, spessissimo bestiale, da farlo apparire un mostro di contraddizioni, il titolo di magno, datogli in quel secolo barbaro, non sarebbe per avventura parso indegno di lui anco ne' più civili. Nè Francesco Petrarca, uno de' primi lumi, e forse il più efficace promotore della risurta civiltà, avrebbe mostrato nelle sue epistole sì fiero sdegno, che all' onore di eroe, e quasi al culto di santo, fosse innalzato un uomo, per crudeltà e sozzure abominevole.

Ma il desiderio di Carlo Magno di tornar le arti all' antica grandezza, fu meno potente della barbarie che le teneva involte. Conciossiachè se bene egli, viaggiando per l' Italia, e le reliquie degli antichi edifizi contemplando, s' accendesse nella gloriosa brama di veder l' architettura ristorata de' sofferti

danni; e nel tempo stesso promovesse lo innalzamento di fabbriche importanti e commendevolissime, come fra l'altre furono le chiese di Roma di S. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane, e di S. Michele in Saxia; e assai più di queste la fiorentina de' santi Apostoli, detta di *bellissima maniera* dal Vasari, e servita di modello al Brunelleschi nella edificazione di S. Spirito e di S. Lorenzo, pur tutta via gli sforzi di Carlo Magno in vantaggio dell' architettura, non furono che parziali; nè mai produssero un effetto lungamente durevole; essendo quell' arte, dopo la sua morte, di nuovo volta in basso sotto i suoi ignavi e scelleratissimi successori; sì chè nella fine del secolo, era sepolta in una ancor più oscura e barbarica rozzezza.

Che diremo della scultura e della pittura? Anch' esse rifiorirono un poco a' tempi di Carlo Magno. E tutti gl' innumerabili lavorii in oro e in argento, com' è a dire, immagini di santi, lampade, calici, corone e vasamenti, che Anastasio Bibliotecario chiama opere di mirabile artifizio, non erano certamente senza pregio di eccellenza. La statua di S. Pietro in oro purissimo, del peso di diciannove libbre, fatta fare da Leone III, che incoronò esso Carlo, fu tenuta di maravigliosa bellezza; e nella basilica costantiniana quel ciborio ricchissimo di colonne d' argento, e d' altre cose intagliate o dipinte, mostrò che l' arte di scolpire erasi alquanto rialzata. Il che si fece ancor più manifesto in quelle tre mense d' ariento, che aveva Carlo fra' suoi tesori. La prima delle quali, cioè quella, dove era scolpita la città di Costantinopoli, fu donata alla basilica di S. Pietro di Roma; la seconda con l' effigie di Roma, all' episcopato di Ravenna; e la terza mostrante la descrizione del mondo con sottilissima e ingegnosa scultura, rimase insieme con un' altra mensa d' oro, agli eredi dell' imperadore.

Tutte queste opere, piaciute per il prezzo del loro metallo, ai tanti rapitori delle cose d'Italia, andarono smarrite. Tuttavía dalle testimonianze di coloro, che le videro, recateci dal diligentissimo Muratori nelle sue antichità, possiamo credere che in esse non era il disegno nè la finezza dell' arte greca o ro-

mana, ma nè pure la barbarie del tempo de' longobardi, e quella che seguì, ancor peggiore, dopo il nono secolo.

Quanto poi alla pittura, arte più lenta a perfezionarsi, e più sollecita a guastarsi, dobbiamo, meglio che da ogni altra opera, farne esperienza dalle miniature de' codici manuscritti, e da' musaici. Non che ancora di pitture a fresco non si vedessero nell' ottavo e nono secolo; ma elle sono, o perite, o talmente oscurate, che nessun buon giudizio forse se ne potrebbe formare: se pure non servissero a mostrare un pennello grossolano e rozzissimo, e de' contorni uniformi e scorretti, ombrati da neri o rossi crudissimi, e lumeggiati dal bianco stesso del muro, senza alcun effetto di verità. Oltre di che gli artefici allora erano maggiormente incoraggiati a far conoscere il loro valore nelle cose della miniatura e del musaico: le quali arti sono della pittura consanguinee, e in pari tempo hanno forse minori difficoltà di quella per essere lodevolmente condotte; e certamente sono le più facili e disposte alla conservazione. La quale, in tempi di continue rapine e inondazioni barbariche, doveva essere il maggior pensiero degli artefici. La celebre biblioteca vaticana, fra le tante e innumerevoli sue ricchezze, contiene parecchi codici con miniature del nono secolo, di cui basta ricordare il Terenzio; e nella biblioteca della Minerva, pure in Roma, si conserva un pontificale latino con varie storie miniate; dalle quali, meglio forse che altrove, si può conoscere qual era lo stato dell' arte pittoresca nel nono secolo. E intorno a' musaici, senza numero, ci contenteremo rammentare quello del Triclino nell' abside di S. Gio. Laterano, dove è ritratto Carlo Magno, grande amadore dell'arte musaica; il quale, avendone ammirato il piacevole effetto nelle chiese di Roma, ne fece eseguire parecchie opere nella basilica da lui stessa fatta edificare in Aquisgrana. Con tutto ciò, il favore di Carlo Magno giovò più a moltiplicare le arti che le arti belle.

Le quali andarono sempre più imbarbarendosi nel decimo secolo; il più infelice per queste arti, e per le scienze e per le lettere altresì; che tutte parteciparono di quella

nefanda corruzione dei nostri costumi; massime in Roma, dove le più sconce laidezze e detestabili usanze rendevano odioso non più l'ordine de' laici che quello de' cherici; anzi i principali scandoli movevano dall'uno e l'altro clero; che *lasciava*, per servirmi delle parole del piissimo Muratori, la *briglia all' ambizione, all' interesse, alla incontinenza*. Quale tralignamento dai primi tempi della chiesa! Poveri, casti, mansueti, senza pompe, senza cupidità alcuna, erano que' santi uomini che fondarono la religione di Cristo. Ma dopo Carlo Magno, non altro che ricchezze, piaceri, ambizioni, crudeltà, superbie, ornamenti cercarono gli ecclesiastici: e tanto più era osceno l'acquisto ch'essi facevano de'beni temporali, quanto che trafficando empiamente le cose sante il facevano. Donde nasceva, che i delitti moltiplicavano così ne' popoli come nei principi: i quali accecati dal fummo della superstizione fanatica, e stimolati dalle proprie libidini, facilmente credevano di redimere i loro peccati, e cancellare ogni maggior misfatto, col donare a' monisterii e alle chiese. La qual simonia impudentissima andò tant' oltre, che non solo i denari e i poderi, ma castelli, città, contee, marchesati, ducati, e, quel che fu peggiore d'ogni altro dono, la podestà che acquistarono gli abati e i vescovi, di comandare a' popoli, imporre tributi, scagliar pene, aver soldati, far guerra, ed ogni altra più detestata feudalità. Tempi sceleratissimi, e miserandi, e pieni d'ogni più orribile calamità; i quali oggi una turba di fanatici ignoranti, che mal s'arrogano il titolo di filosofi, vorrebbero raccomandare alla venerazione de' posteri, confondendo iniquamente ed ipocritamente la barbara superstizione del medio evo con la religione santissima del vangelo.

Per altro non neghiamo che, fra 'l finire del decimo e il principiare dell'undecimo secolo, non abbondasse voglia e potere d'innalzare immense fabbriche, e di ornarle con splendide opere. Di detta voglia e potere furono vedute le più gagliarde dimostrazioni dove maggiormente prosperavano le ricchezze pubbliche. Venezia e Pisa, queste due città marittime, l'una nata e cresciuta nella libertà, l'altra prima di

tutte affrancatasi dalle tante e mostruose schiavitù che opprimevano Italia, erano altresì pervenute a quel grado di potenza, di cui rendono testimonianza i monumenti che da esse furono eretti in quel tempo. I quali monumenti per altro richiedono che io dica qualcosa intorno alla condizione degli artefici, che vi lavorarono.

Egli è stata quistione fra gli scrittori, se gli architetti, scultori, pittori e musaicisti, che allora si trovavano in Italia, e venivano adoperati ne' grandi lavori, fussino nostrali o greci. La loro maniera uniforme, e tutta ritraente di quella vecchiaia bizantina, non faceva discernere da chi veramente si dovessero riconoscere le opere di quel tempo; onde Giorgio Vasari, nel proemio delle sue vite, ogni cosa riferisce alla mano di quei vecchi greci; e la sua testimonianza, come ha indotto parecchi a credere, che in Italia non si potesse allora operare nulla, se non facendo venire di Costantinopoli gli artefici, così ha stimolato altri a risentirsene, e mostrare che fra noi non era maggior penuria di architetti, scultori e pittori, di quel che fusse in tutto l'Oriente. Io credo che fin dal tempo di Giustiniano le arti in Italia cessassero di essere italiane, e in greche o meglio bizantine si tramutassero: conciossiachè nell'innalzare gli edifizi ed ornarli non solo gli artefici si ricevevano da Costantinopoli, ma i modelli altresì. Onde ben presto, obliata la bellezza degli esempi antichi, pose fra noi il suo nido la bizantina barbarie. Della quale, come interviene, i nostri si ammorbarono di qualità, che non più da essi a' naturali di Bisanzio era differenza notabile. Successe circa due secoli di poi la fiera guerra degl' iconoclasti; per la quale tutti gli artefici di Costantinopoli si fuggirono in Italia, dove i pontefici romani con ogni zelo difendevano e sostenevano l'uso delle sacre immagini. Raffermossi per tanto, e, possiam dire, divenne tutt' uno con l' italica la rozzezza delle arti bizantine: e dopo quel fatto il cercar più l' origine degli autori degli edificii, delle sculture e musaici di quel tempo, è impresa del tutto vana ed eziandio inutile alla gloria degl' Italiani. I quali, dove pur con le loro mani avessero innalzato quelle fabbriche, e condotto quelle sculture e mu-

saici, non si potrebbe mai dire, che l'avessero innalzate nè condotte col proprio ingegno, già sformato e bruttato dalla ferità di tanti e barbarici dominatori.

Non ostante ciò, teniamo ancor noi per certissimo fatto, che al principiare del millesimo, non era Costantinopoli più ricca di buoni artefici di quel che fusse l'Italia nostra: nè altresì più potente a conservare la grandezza delle arti. Già quell' imperio greco, che non fu mai glorioso, venuto a mano di femmine, di eunuchi, e di schiavi, volgeva per ogni dove a inevitabile rovina: sulla quale intanto sorgeva, e mirabilmente innalzavasi la temuta potenza degli Arabi; fin d'allora, cioè fin dal regno di Harun, divenuti così delle arti, come delle lettere, fervidissimi caldeggiatori; onde le contrade di lor vasta e sempre crescente dominazione, di sterili o abbandonate ch'elle erano, furono vedute per ogni lato adornarsi di splendidi palagi, di deliziosi giardini, di dotte scuole, e di raccetti mirabili d'industria.

Tornando all' Italia, nessuna repubblica amò, difese, e protesse tanto il cristianesimo, quanto la veneta. La quale, avendo avuto fin dal principio un clero proprio, e civilmente unito con lo stato, fu cagione, perchè sinceramente e immutabilmente s'affezionasse alla religione, e facesse ogni opera per onorarla e ampliarla. L'amore alle reliquie de' santi era in quel tempo il maggiore e più vivo testimonio degli animi religiosi; cotalchè nel campeggiare una città, chi fosse riuscito ad insignorirsi delle reliquie del santo proteggitore di quella, sfiduciava ed avviliva in guisa i difenditori, che poteva ben dire di averla conquistata. Non si potrebbe riferire pertanto con quale allegrezza ed augurio di futura prosperità fussero in Venezia ricevute le reliquie del corpo di S. Marco, trasportate d'Egitto dalle venete navi. Quell' evangelista, e il terribile animale che forma il suo emblema, divennero una potenza medesima con Venezia. Nè altra impronta ebbono le sue imprese, i suoi stendardi, le sue monete, i suoi edifizi, le sue leggi, ed ogni altra opera pubblica, che quella di San Marco. Al cui nome volle subito la città, che sorgesse un tempio: il quale poi distrutto nell' incendio dell' anno 976, mise negli animi,

vie più accesi nel fervore del Santo, una più forte volontà di rifabbricarlo così, che, assai meglio del primo, non solo della loro venerazione al corpo dell' evangelista, ma ancora della loro potente ricchezza facesse splendidissima testimonianza. Questa seconda edificazione, cominciata l'anno 977 sotto il Doge Pietro Orseolo, non restò terminata che intorno al 1071, essendo la podestà di Doge in Domenico Selmo; talchè per lo spazio di ottantaquattro anni il San Marco tenne a sè rivolte le principali cure della repubblica: che già aveva decretato, non dovessero mai tornare dai regni d' Oriente i suoi navili se non carichi di colonne, di statue, bassirilievi, marmi, ed altre preziose materie, per essere adoperate in servigio della diletta fabbrica. La cui architettura, siccome fu opera di assai anni, così dovette essere altresì lavoro di varii architetti; i quali eziandío è da credere, che i ricchi e potenti veneziani, per cosa di tanto momento, volessero chiamare e far venire d' ogni luogo; benchè sì degli esempi d' architettare e ornare, e sì delle persone degli artefici, maggiormente si provvedessero in Oriente: col quale quella repubblica co' suoi traffichi di continuo comunicava. La chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli, rifabbricata al tempo di Giustiniano dai due più valentí architetti che avesse allora la Grecia, Antemio da Tralli e Isidoro da Mileto, era altresì il più ragguardevole e celebrato edifizio, eretto nello scadimento dell' arte. Su quella forma e su quello stile i Veneziani costruirono il loro San Marco; se non che ne' modi di ornarlo e renderlo ancor più ricco e vario e magnifico che la S. Sofia, guardarono principalmente all' architettura famosissima degli arabi; che in quel tempo vincevano di potenza e di civiltà ogni altro regno. Onde fu a ragione chiamato fabbrica *grecoaraba:* che sono i due stili che ancor oggi si veggono massimamente spiccare.

Ma come la Santa Sofia, così il San Marco, se bene sieno edifizi da doversene gloriare i paesi e i tempi che gl' innalzarono, pure non furono quelli, pe' quali l' arte all' antica purità e grandezza si riconducesse; anzi, non furono piccola cagione a promuovere quel modo di architet-

tura, che si mantenne per tutto l' undecimo e dodicesimo secolo, di riunire cioè, ed accozzare senza gusto e ragione tutti gli stili, più o meno buoni, di tutto il mondo. Di questo modo, che impropriamente chiamiamo gotico, giacchè da cinque secoli non erano più Goti in Italia, contrassegnato principalmente dalla qualità del così detto arco di sesto acuto, e dalla profusione e stranezza di svariatissimi ornamenti, ci accadrà dover favellare più distesamente da qui a non molto, e ricercare le principali cause, che il resero familiare all' Italia. Ora basti notare, che allorquando in Italia cominciò essere gradito il così detto far gotico, la Toscana, come la terra in ogni tempo privilegiata dal benigno cielo, mostrava che in essa l' architettura, come che sempre imbastardita, e molto diversa dalla buona maniera antica, pure faceva mirabili sforzi per ricondursi verso il buono degli antichi. Già un esempio, come nota il Vasari, dell' aver l' arte ripreso alquanto di vigore, si era veduto fin dal 1013 nel riedificarsi la chiesa di S. Miniato; perocchè, seguita lo storico, *oltre agli ornamenti che di marmo vi si veggono dentro e fuori, si vede nella facciata dinanzi, che gli architetti toscani si sforzavano d' imitare nelle porte, nelle finestre, nelle colonne, negli archi, e nelle cornici, quanto potettono più, l' ordine buono antico, avendolo in parte riconosciuto nell' antichissimo tempio di S. Giovanni nella città loro.*

Ma la città di Pisa, come quella che per vantaggi di commercio era in migliori condizioni d' ogni altro paese, doveva alquanti anni dopo mostrare un ben più ardito e vigoroso esempio, che ivi e altrove fu scintilla, cui a poco a poco la gran fiamma del risorgimento delle arti secondò. Dopo le conquiste fatte in Sardegna, in Corsica e in Barberìa, e dopo le vittorie riportate contro i Saracini in Egitto e in Sicilia, i Pisani si trovavano assai maggiori ricchezze, che stato essi non aveano. Le quali in iscambio di adoperare per allargare ed aggrandire i loro dominii, vollero che fussino impiegate per abbellire la loro città; sì che in breve divenisse a tutte l'altre modello di grandi edifizi e di maravigliosi monumenti. La re-

ligione, che, potentissima in quel tempo, manteneva al suo servizio le arti di tutto il mondo, fu altresì quella, alla quale i pisani consacrarono i primi onori; e l'anno 1063, o 64, come altri vogliono, furono gettate le fondamenta della loro chiesa principale col disegno di un tal Boschetto, che il Vasari fa venire di Dulichio, isola greca; ma il conte Cicognara nella sua storia della scultura, stima, che il Vasari equivocasse, non bene interpretando la iscrizione posta, la quale secondo lui, ridotta a miglior lezione, mostra che il detto Boschetto non fusse di Dulichio; ma sì bene da chi intese a celebrarlo venisse paragonato per ingegno con Ulisse, duca di Dulichio, isoletta presso Itaca: sì deserta d'ogni civiltà nell' undecimo secolo, che mal si può credere, aver potuto dare un architettore come Boschetto, chiamato dallo stesso Vasari, *in quell' età rarissimo.*

Lasciando dall' un de' lati il quistionare intorno all' origine di Boschetto, e tenendolo pure per nostrale, prendiamo a considerare un poco la pisana cattedrale; la quale della maniera greca, o araba, o tedesca niente, per vero dire, ritrae nella costruzione delle cinque navate formanti una croce latina; e meno assai delle altre opere di quel tempo negli ornamenti e nelle altre parti. Non che sia da negare quel che afferma il Vasari, ed altri con lui, che i Pisani non usassero del commercio continuo, che avevano coll' Oriente per condurre da diversi lontanissimi luoghi molte spoglie, da servire alla edificazione ed abbellimento del maraviglioso tempio: facendo fede di ciò le tante colonne, basi, capitelli, statue, cornicioni, e pietre d'ogni sorte, e di forma e stile differente. Ma non di meno qui la bisogna è da intendere, che si adoperasse assai diversamente che nella fabbricazione della S. Sofia di Costantinopoli, e del S. Marco di Venezia: conciossiachè dove quelle due città si trovavano in luoghi ignoti all' antichità, Pisa era terra, in cui avevano i romani lasciato monumenti di lor grandezza. De' quali è chiaro, che si servissero principalmente i nuovi costruttori, con tanto più vantaggio, in quanto che allora era spenta quella eccellente arte: ed ogni cosa appariva

difforme e bastarda. Tuttavia ancora nel servirsi degli avanzi delle antiche fabbricazioni, cioè nell' accozzamento di colonne d'ordini differenti, e nel collocamento di statue di diversa grandezza, e in tutta la distribuzione delle pietre e de' marmi di vari colori stranamente fra di loro accordati, fecero gli artefici di quel duomo veder sempre la guasta età, che vivevano.

Ancora della scultura e della pittura possiamo dire sotto sopra quello che detto abbiamo dell' architettura. Immerse, dove più, dove meno, erano queste arti nella bizantina goffaggine. Della quale abbiamo un grande esempio nelle porte di bronzo della chiesa di San Paolo in Roma, che l'anno 1070, dal pontefice Alessandro II furono fatte eseguire in Costantinopoli, dandone la commissione al cardinale Ildebrando, mandato in quella città a trattare un negozio coll' imperadore. Nè si creda, che le sculture condotte in Italia, e da italiani artefici, mostrassino allora una maniera diversa e migliore. Ma più dalle pitture e musaici apparisce come le nostre arti erano generalmente della vecchiaia greca ammorbate; e non si può dubitare che gli artefici nostri non pigliassino i modi, che avevano veduto tenere da quei musaicisti, chiamati per adornare il San Marco di Venezia, e il famoso monisterio di Montecassino, al tempo dell' Abate don Desiderio.

Per altro, anche per la scultura e per la pittura, i Toscani si mostrarono manco barbari degli altri popoli; e si potrebbono arrecare in esempio le sculture lavorate intorno al 1061 sotto il portico della cattedrale di Lucca; le quali sono assai ragionevoli rispetto all' altre, che si facevano in quel tempo altrove; come delle pitture può dare sufficiente testimonianza quel crocifisso, dipinto in tavola nel rifacimento della chiesa di San Miniato al Monte, sul principio del secolo undecimo; il quale oggi si vede nella fiorentina chiesa di santa Trinita; e assai più che per l'arte, sempre molto goffa e rozza, è famoso per la riputazione che in quel secolo, si acquistò di aver inchinato il capo a San Giovanni Gualberto.

Se non che, meglio che dalle poche e incerte pitture che ci rimangono del finire del decimo secolo, e del principiare dell' undecimo, possiamo acquistare una più sicura ed ampla cognizione dell' arte toscana d' allora dalle miniature de' codici, che nelle nostre librerie, Laurenziana e Riccardiana, si conservano. Delle quali, due ne furono pubblicate e descritte in quell' opera, che ha il titolo di Etruria pittrice. Rappresentano, una un Giosuè che parla ai principi del popolo ebreo; e l' altra una Nostra Donna, seduta, e col bambino sulle ginocchia, tutto volto a benedire l' abate del monistero di Poggibonsi, che è davanti ginocchione colle mani giunte. Certo nè proporzione, nè principio alcuno di rilievo e di prospettiva è nelle loro attitudini. Gli occhi son fissi, sparute le fisonomíe, aguzze le mani, in punta i piè; e le figure ricinte di quel color nero, che non d' altro ci fa sovvenire, che della brutta maniera de' vecchi greci, giustamente chiamati dal Vasari, piuttosto tintori che dipintori: checchè ne dicano alcuni, credendo di far onore all' Italia col volerle attribuire un' arte, di cui dovrebbe vergognarsi: come se non fusse più onorevole l' avere ella (e ciò senza contrasto) risuscitato tutte le buone arti.

Ma chi credería, che oggi si vuole riferire ai nostri artisti quelle opere, non tanto per mostrare che appo gl' italiani non furono mai del tutto morte la pittura e la scultura; quanto per amore a quelle immagini di pietà e bontà religiosa: come se la religione, per apparir pia e buona, dovesse mostrarsi deforme e mostruosa? Son delirii di questo secolo, che in tal modo cerca nascondere la sua dappocaggine nelle arti.

E seguitando la nostra istoria, diremo, che la scultura e la pittura, dalla fine del nono secolo, fin presso alla fine dell' undecimo, più mostrarono del barbaro che del civile; e certo molto addietro rimasono all' architettura; la quale, massime nella chiesa di San Miniato, e nel Duomo di Pisa, mostrò ch' ella era ancora in piedi, e capace di raccendere in Italia la fiamma del vero risorgimento dell' arte. Ma prima che que-

sta fiamma ardesse in tutto il suo splendore, fu mestieri di circa altri due secoli; ne' quali così l'architettura, come le due arti sorelle, andarono sforzandosi verso il buono; che d'altra parte non si potrebbe ben conoscere senza prima esaminare gli sforzi continui ch' elle fecero dal finire dell' undecimo e dal principiare del dodicesimo secolo, fin presso alla metà del decimoterzo.

La soverchiante e gravosa fortuna del clero produsse due terribili effetti. Da una parte risvegliò ne' romani un sentimento di avversione alla sedia apostolica: dall' altra eccitò l'avida gelosía de' principi secolari, che avrebbero voluto usare di quei beni, de' quali si erano incautamente spogliati. Nè in Roma sarebbe per avventura fallita l' opera dell' eloquente e coraggioso Crescenzio, se Ottone III, chiamato da Giovanni XV, innanzi di morire, non fosse venuto a rialzare la ecclesiastica podestà. La quale una volta rinvigorita dagl' imperadori tedeschi, divenne a poco a poco agli stessi imperadori non comportabile: donde cominciarono a fruttare i semi di quelle discordie fra 'l sacerdozio e l' imperio: le quali, come sul cadere dell' undecimo secolo posero a soqquadro il mondo, così non finirono mai di travagliarlo. Era salito sul trono de' pontefici Gregorio VII: e vi era salito col fermo proponimento d' innalzare i papi sopra i re di Europa. La dottrina e i severi costumi davano a lui autorità. L' ambizione e la prosperità della Chiesa gli davano coraggio e ardire per mandare ad effetto gli smisurati disegni. Cominciò per tanto dal far valere l' autorità di Pontefice contro le tante ed abominevoli simoníe che infettavano quel secolo: non ritenendosi per ciò egli (quasi il simoneggiare avesse dovuto essere lecito al solo papa) dallo scrivere al vescovo di Passavía, perchè inducesse Guelfo, duca di Baviera, e gli altri principi di Germania a sottomettere le loro terre a san Pietro *in assoluzione de' loro peccati;* senza dire delle altre istanze ai principi francesi a fin di condurli ad aumentare le ricchezze e il potere della sede pontificia, seguitando gli esempi della mal augurata razza de' Carlovingi. *Trovò il fiero* e inflessibile Ildebrando

un non men fiero e inflessibile avversario in Arrigo IV; che più volte scomunicato, e non mai potuto assoggettare alle voglie pontificie, lasciò un forte esempio ai futuri Cesari di conservare e difendere gl' imperiali diritti: come un gagliardo esempio ai futuri papi fu Gregorio di tener tanto più dal regno di questo mondo, che dal regno de' cieli.

Con la gara che s' accese fra i romani pontefici e gl' imperadori; i primi di sempre più acquistare il temporale, e i secondi d' impedirlo; se da una parte nacquero scismi, antipapi, persecuzioni, guerre, ed altre miserie pubbliche, dall' altra si rese più ardito e fiero nelle città nostre il desiderio d' innalzarsi a stato di libertà. Ottone I (cui meglio che a Carlomagno devono gl' Italiani riferire il nome di grande) aveva posto un gagliardo fondamento col concedere i municipii. I quali, mentre furono radice della perpetua e invincibile partizione dell' Italia, furono altresì cagione, perchè tante prove di valore, tante prove d' ingegno si vedessero in più luoghi ad un tempo. Conciossiachè le nostre città, cominciando sul principio del dodicesimo secolo a pigliar forma di repubblica, cominciarono altresì a gareggiarsi non solo di forza, ma ancora d' ingegno; onde se una città innalzava un edifizio, l' altra non se ne stava: e tutte accrescevansi e illustravansi per forma, che nessun' altra nazione ha mai avuto, e forse non avrà, tante e sì cospicue terre, quante ne conta Italia nostra.

Non appena i Pisani avevano terminato il loro duomo, che s' invogliò l' animo de' sanesi ad innalzare ancor essi un sontuoso tempio, ed arricchirlo con ogni maniera di pitture e sculture. Il qual tempio fu con interrotta opera, e senza unità di concetto, terminato nel decimoquarto secolo. Tuttavia il venerando suo aspetto empie ancora di religiosa ammirazione chiunque trae a riguardarlo. Ma eccoti altresì i Lucchesi innalzare un tempio, che dal nome di San Martino intitolarono; dove furono chiamati que' migliori scultori, che allora si trovavano, perchè l' adornassero secondo quella loro maniera, che dal Vasari è detta greca. La città di Pistoia

diede eziandío principio alla chiesa di San Paolo, ed a varii altri edificii; e gli stessi Pisani accrebbero smisuratamente la gloria delle arti sacre con quel loro battistero, di cui fu architetto il Diotisalvi. E comechè in Toscana fusse migliore, non perciò fu maggiore che nelle altre città d' Italia il potere a così fatte imprese; dacchè sappiamo, che la prima chiesa di San Pietro in Bologna, e il duomo di Modena, per tacere di altri templi, debbono a quel secolo la loro edificazione. Co' quali monumenti s' accorda la testimonianza, riferitaci dal Muratori nelle sue antichità, di Ridolfo Glabro tedesco, che mostra quanto nel principio del dodicesimo secolo fusse viva in tutto il mondo la gara di far sorgere maestose basiliche.

Se non che all'architettura venne assai potente occasione di fiorire dallo stato civile di quel secolo; il quale, come sentiva maggiormente l' amore verso la libertà, aveva altresì maggior bisogno di difenderla e fortificarla. Donde nacque quel continuo cingersi di mura e di torri, e con esso un vivo eccitamento agli architetti, perchè dell' opera loro potessino ben meritare. La qual opera, ben lontana dalle perfezioni dell'antica architettura, faceva non di meno nella grandezza e fierezza delle moli, testimonianza d' una forza, che bastò a reprimere i gagliardi e ripetuti assalti del primo Federigo. E per tacere delle altre molte e terribili fabbriche, basterebbe ricordarsi de'castelli Capuano e dell'Uovo in Napoli, de'quali fu architetto Buóno; delle torri di S. Marco in Venezia, e degli Asinelli in Bologna; e di quel campanile del duomo di Pisa, non più maraviglioso per la sua inclinazione che per la terribilità della mole; di cui furono architetti Bonanno e Tommaso Pisani, insieme col famoso Guglielmo tedesco; il quale, secondo il Vasari, par che recasse alquanto di miglioramento all' arte. E certamente tutti gli edifizi che in quel tempo furon fatti, più o meno, ritrassero di quella maniera, che impropriamente, come notammo altrove, è detta gotica, ma propriamente sarebbe da chiamare tedesca; e tale infatti la chiama lo stesso Vasari, poichè realmente in Germania essa ebbe la prima, e la più favorevole accoglienza.

Ma dell' essersi allora tanto diffusa e abbarbicata in Europa, non è da lasciare in silenzio le cagioni. Fra le quali in primo luogo, e a cui tutte l' altre s' annodano, fu quella impetuosa fiamma delle Crociate; che, come accese ne' popoli tanto fervore di culto cristiano, accrebbe altresì il desiderio d' innalzare immense chiese, e di arricchirle il più che potevano, quasi con la vastità delle moli e superfluità degli ornamenti meglio contentando la loro ardente divozione. A questo primo eccitamento s' aggiunse un secondo: che, travasandosi l' occidente sopra l' oriente con quell' impeto di guerre e di violenze che fanno raccapricciare la memoria, i conquistatori insieme con le vittorie e le mal tolte ricchezze, riportarono nelle lor patrie molte usanze, che formavano lo splendore degli orientali; le quali non diremo noi che fussino i primi germi della rinnovata civiltà d' Italia, come va predicando la sublime filosofía di questo secolo; ma sì bene terremo per un fatto incontrastabile, che elle non ci portarono che maggiori ambizioni e disonestà ne' costumi: più sottili arguzie e sofismi nelle scienze: e nelle arti, non meno che nelle lettere, bizzarrissime fantasíe e forme stravaganti e disformi. Delle quali tanto s' invogliò l' architettura, quanto pur ne fanno ancor fede negli edifizi quelle infinite quantità di modenature, di cornici, e di rilievi; e tutti quegli angoli sporgenti e rientranti, che per ogni verso s' incrociano; e quelle tante linee, che tagliandosi e intersecandosi in mille luoghi, formano altrettanti archi acuti; donde molti vogliono che avesse origine l' arco di sesto acuto; ma altri l' attribuiscono agli arabi, che già l' avevano tolto in uso con particolare affezione negli ultimi cambiamenti della loro architettura, trapiantata ne' paesi d' Europa ch' egli occuparono Comunque sia, le due opinioni vengono in fine a dimostrare il medesimo fatto; dacchè molto degli arabi costumi, moltissimo delle arabe arti fu recato a noi dal fervore delle Crociate.

Quanto alla pittura e alla scultura del dodicesimo secolo, la barbarie seguitò a dominare quelle due arti miseramente; riducendole a un mestiere de' più vili. La mostruosità delle

sacre immagini fu ricevuta come un segno di venerazione. Conciossiachè, non sapendosi qual fosse il volto naturale di Cristo, degli Apostoli e della Vergine, (i quali erano morti quando la religione cristiana, volta a guerreggiare quella degl' idoli, non voleva immagini di sorta alcuna) gli artisti conformavansi a quelle, che si credevano di più remota origine, e qual tipo principale aveasi la immagine di Nostra Donna, che dipinta da un rozzissimo e goffo pittore, per nome Luca (non sapremmo dire con certezza se dell' ottavo, o del nono, o dell' undecimo secolo), fu creduta di mano di S. Luca evangelista.

In verità mancano memorie delle molte sculture e pitture eseguite in quel secolo; conciossiachè gli scrittori, intenti principalmente a narrare i mutamenti civili, non si fermarono molto nelle cose delle arti. Tuttavolta di alcuni esempi possiamo dar contezza; come è a dire, de' bassirilievi del battistero di Parma di Benedetto Antelami; di quelli che adornano la facciata principale del Duomo di Modena d' un tal Viligelmo di razza lombarda; e degli altri sull' antica porta romana in Milano, che rappresentano un arco trionfale dopo la vittoria della lega lombarda contro Federigo. I quali assai mostrano in quale abbassamento fusse in Lombardía l' arte della scultura: che per vero dire, manco guasta mostravasi in Toscana, dove un Roberto di Lucca, un Gruamonte di Pistoia, e un Marchionne d'Arezzo, le rendevano servigi non del tutto spregievoli per quella età.

Roma ebbe allora pitture notabili, fatte per ordine di Calisto II; e in ispezialità quelle in Vaticano, dove fece ritrarre l' antipapa Bordino, venuto alle sue mani l' anno 1121; e l' altre ai tempi di Adriano IV; e in fine le tanto celebrate nel palazzo lateranense, fatte condurre da Clemente III nel 1187. Non ci è ignoto per altro, che anche in Lombardía, in Bologna, in Romagna, in Napoli, e meglio che altrove, in Toscana, erano dipintori; l'opere de' quali (in gran parte perite) non accade a una generale istoria, rammentare; giacchè tutte ebbero quella impronta meccanica della vecchia maniera greca; se pure non voglia eccettuarsi il celebre evangelario che a san Benedetto

di Mantova donò la contessa Matilde: il quale parve al Lanzi la miglior prova del colorire di quel tempo.

Ma i primi veramente, nelle cui opere fu veduto un notabile miglioramento dell' arte, e quasi un principio di allontanamento dai modi bizantini, furono Giunta Pisano e Guido Sanese, che fiorirono sul cominciare del decimo terzo secolo. Giunta fu adoperato maggiormente in Assisi: e nella chiesa degli Angioli si conserva la miglior opera di questo artefice. Di Guido il più certo monumento è quella Nostra Donna nella cappella de' nobili Malevolti in S. Domenico di Siena colla data del 1221. Ma sebbene questi due pittori toscani principiassero a dipartirsi dalle tracce de' vecchi artefici greci, pure la gloria di aver dato origine ad una nuova maniera di disegnare e di colorire, è dovuta a Cimabue; come il vero rinnovamento dell' architettura e scultura, vuolsi riconoscere da Niccola e Giovanni Pisani, e da Arnolfo di Lapo fiorentino; quantunque innanzi a loro, queste due arti, più fortunate e sollecite della pittura, avevano fatto memorabile acquisto nella stessa Pisa, che pareva proprio destinata a dare, non solo in Italia, ma altresì in Toscana, i primi esempi; imperocchè mentre le sopraddette fabbriche del duomo, del battistero e della torre, in mezzo ad alcuni vizi del secolo, onde sono improntate, agevolavano agli architetti la via di richiamare la lor arte alla bontà degli antichi, i bassirilievi che adornano il battistero, e le famose porte di bronzo scolpite da Bonanno, e non paragonabili con gli altri lavori di scultura della stessa età, recavano non piccola luce agli scultori, e, come dice il Cicognara, aprivano il sentiero ad Andrea Pisano, ed al Ghiberti.

Il che mostra, che il risorgimento delle arti non avviene così, che debba prendersi per cosa istantanea e miracolosa; dacchè la natura, secondo quella sua legge immutabile, non opera mai a salti, e per via di precipizi; ma sì bene a gradi, e con lenti e continuati apparecchi; che spesso non si manifestano agli occhi nostri, e spesso non sono, quanto basta, considerati.

LIBRO SECONDO

SOMMARIO

La forza civile delle repubbliche serve più che ogni altra a far risorgere le arti, che sono in basso. —Grande fervore di fabbricare per tutta Italia nel secolo XIII, aiutato da quelle stesse cause che pareva avessino dovuto contrariarlo. — Arti in Roma al tempo d'Innocenzo III, e suo favore alle opere artistiche. — Arti in Toscana; dove le gare civili, anzi che disfavorire, favoriscono il loro risorgimento. — Fondazione degli ordini domenicano e francescano. — Autorità e potenza dei così detti corpi delle arti in Firenze, e vantaggi che ne traggono le arti belle. — Due scuole d'architettura oppostissime, l'una tedesca, e l'altra pisana dominano avanti di Arnolfo. — Opere di Jacopo, o Lapo, e sua origine. — Niccola Pisano, e sue principali fabbriche. — Sculture di Niccola, e bene ch'egli reca a quest'arte. — I grandi bassirilievi del duomo d'Orvieto sono probabilmente di Gio. Pisano. — Fabbriche di detto Giovanni. — Campo santo di Pisa. — Regno degli Angioini in Napoli. — Carlo I chiama Giovanni Pisano, che fa degli allievi; fra' quali Masuccio I, molto adoperato dal detto re. — Molto meno dell'architettura, la scultura in Napoli profitta degli esempi de'maestri pisani. — Arnolfo di Lapo. — Sue opere principali. — I due monaci suoi discepoli, edificatori della chiesa di S. Maria Novella. — Cimabue, e rinascimento vero della pittura. — Opere principali di questo artefice. — Le arti nel decimo quarto secolo diventano una potenza morale; ma per la loro imperfezione materiale non soddisfano pienamente alla magnificenza e alla pompa, che i costumi di quel secolo avrebbero desiderata. — Tirannidi che nel trecento straziavano e corrompevano l'Italia. — Costumi traligneti di Firenze. — Nè dalla generale corruzione è immune l'uno e l'altro clero. — La purità e schiettezza delle arti nel trecento, non si può riferire ai costumi di quel secolo, che erano corrottissimi: ma sì bene allo studio del vero, che puramente e schiettamente facevano gli artisti. — Le arti del trecento non partecipano dei guasti costumi del secolo, e seguitano incontaminate il cammino della perfezione, cui erano già volte. — Giotto. — Suoi principii, e profitto ch'e-

gli trae dalle opere degli scultori pisani, diverso da quello che suol trarsi dallo studio delle statue greche. — Obblighi che ha l' arte della pittura a Giotto. — Non v' ha città, nè principe, nè chiesa che non desideri qualche opera di Giotto. — Sue pitture celebri. — Bonifazio VIII lo chiama in Roma, dove raccende le faville del risorgimento dell' arte, creando allievi: fra' quali s' innalza Pietro Cavallini. — Giotto chiamato in Avignone da Clemente V; poscia in Padova e in Verona: recando un principio di miglioramento alla scuola veneta. — Giotto dipinge in Ferrara e in Bologna, non senza vantaggio di quelle scuole, e della modanese altresì. — Giotto tirato a Ravenna dall' amore di Dante. — Quindi passa in Urbino. — Poi, ricondottosi a Firenze, va a Lucca. — Roberto di Napoli il chiama alla sua corte, e in quella città molti lo seguono. — Maestro Simone. — Giotto in Rimini. — Sue opere mirabili in quella città. — Suo ritorno a Firenze, dove dipinge alcune cose. — Chiamato di nuovo a Padova; quindi si trasferisce a Milano: dove pure col suo esempio giova al risorgimento dell' arte. — Sebbene la maniera di Giotto dominasse ogni scuola di pittura in quel secolo, pure fin d' allora furono veduti i principii dei diversi caratteri delle altre scuole d' Italia. — Pittori veneti. — Pittori lombardi e bolognesi, anch' essi distinguibili dai giotteschi. — Questa distinzione per altro non fu allora molto spiccata. — I pittori toscani s' immedesimano più che gli altri nella maniera di Giotto. — Taddeo Gaddi e Simone Memmi. — Giotto architetto. — Suo famoso campanile, e ricompense che ne riceve. — Morte di Giotto, e suoi costumi. — Gli viene attribuito il merito della scultura. — Vantaggi che dalla scuola di Niccola e Gio. Pisani traggono l' architettura e scultura di vari luoghi d' Italia. — Fratelli Agostino ed Agnolo Sanesi. — Quale avanzamento fà l' arte per la costoro opera. — Scuola de' Cosmati in Roma. — Anche sulla scultura e architettura de' Veneziani esercita la sua autorità la scuola de' Pisani. — Andrea Pisano, e sue primarie opere. — Nino suo figliuolo: e meriti di questo artefice, e di altri discepoli d' Andrea. — Fabbricazioni di Andrea Pisano. — Fuga del duca d' Atene da Firenze. — Andrea Orgagna, pittore, scultore, architetto, e poeta. — Sua scuola di pittura vinta da quella di Giotto. — Stefano fiorentino e Tommaso suo figliuolo, chiamato Giottino. Opere di lui. — Fratelli Pietro ed Ambrogio Lorenzetti, sanesi; e loro pitture. — Compagnía de' pittori instituita nel 1350. — Sculture di Andrea Orgagna: ed obblighi che ha a lui quest' arte. — L' arte, dove più s' innalza l' Orgagna, è l' architettura; suoi meriti in detta arte, favorita anche dalla qualità dei tempi. — Anche nelle altre città d' Italia le arti sul finire del trecento avanzano. — Masuccio II scultore ed architetto napoletano, e sue fabbriche e meriti. — Lavori di scultura del detto Masuccio; ma quest' arte non si rinvigorisce in Napoli così, come l' architettura. — Mentre l' architettura *nell' Italia* **inferiore risorge verso l' ottimo, nella Lombardía è tutta**

tedesca. — Causa più notabile di questa differenza. — Certosa di Pavía. — Ipocrisía di Gio. Galeazzo Visconti e degli altri principi d'allora nell'adoperare le arti in servigio della religione. — In Venezia le arti ricordano la terribilità di quell' aristocrazía. — Palazzo ducale, opera del Calendario. — Palazzo Foscari, opera di maestro Bartolommeo. — Le arti antecedono le lettere nel risorgere, ma le prime giungono più tardi alla perfezione. — Potere che esercitano le lettere sulle arti nei secoli XIII e XIV. — In detti secoli l'architettura, e in alcune cose la scultura possono stare al medesimo grado di eccellenza della poesía e dell'eloquenza.

Quando le arti son volte in basso, nulla o poco giova il favore de' potenti; i quali pare che abbiano più potere d'aiutarle a perfezionarsi, e poi di nuovo a corrompersi, che di farle risorgere. Occasioni in fatti non mancarono ad esse, perchè innanzi al decimoterzo secolo risorgessero veracemente; e nondimeno la barbarie, che le dominava, non fu vinta; là dove sul finire del dugento, senza difficoltà, e con un avanzare sempre crescente, sfolgorò la luce del loro risorgimento. Del qual fatto, assai noto nelle istorie, non so se sia stata giammai investigata la vera cagione: che a noi sembra non recondita, nè difficile a trovare, purchè si faccia un po' di considerazione sul differente stato de' popoli. I quali, oppressi e inviliti da tante e sozzissime tirannidi, avevano perduto ogni disposizione a conoscere, non che a cercare, quel che avesse potuto arrecare onore e durevole grandezza agli studi civili. Nè a risvegliare gl' ingegni da quel lungo e tristissimo sonno, e far loro aprire gli occhi al vero bello, potevano mai approdare dominazioni straniere; che con autorità di assoluta monarchía s'erano impadronite dell'Italia. Sia pure che Teodorico Goto, e Carlo Magno franzese, volessero veder tornate le arti alla loro migliore e maggiore dignità: e che niente risparmiassero e di favore e di magnificenza, perchè di tanta gloria potessino coronare il loro regno. Ma egli allora era mestieri primieramente ridestare e rinvigorire gl' intelletti e gli animi per forma, che fussino atti a sentire il bello e il vero. Ci voleva una forza tutta civile, che gl' ingegni scuotesse e sol-

levasse a novella grandezza. In fine era mestieri delle popolesche agitazioni del decimoterzo secolo: e di quell' ardore di affrancarsi l' una città dall' altra; e di quel sapere di aver parte ognuno nelle cose del comune, perchè si svegliasse tanto potere d' intelletto quanto ne abbisognava per cavare le arti da quell' abisso di tenebre, e ricondurle alla pristina luce.

Pertanto non fu secolo, in cui il fervore del fabbricare fusse così grande in Italia, come nel decimo terzo. Pareva che dalle stesse devastazioni e rabbie civili sorgesse novello amore ed eccitamento gagliardissimo agli edifizi. Certo è, che quanto più fieri erano gli odii fra città e città, tanto maggiore era il bisogno di cingersi di mura e di fortezze: e quanto più accese erano le inimicizie o gare municipali, tanto più gagliardo era il desiderio di soverchiarsi con mostre d' ingegno e di opulenza nella grandezza e magnificenza delle opere. Rifabbricavano i Milanesi le loro mura con un giro di venti mila braccia. Sedici porte di marmo erano destinate a dare ingresso alla loro città: molti palazzi e molte fabbriche ebbero compimento; e più di ogni altra opera memorabile, conducevano a termine la grande impresa del naviglio.

In Reggio, non ostante le varie guerre esterne ed interne, fin dal 1229 fu principiata la edificazione delle mura e delle porte con difese delle une e delle altre: e fino dal 1244 fu con grande ardore continuata. Ma più s' accese l' animo de' reggiani per la chiesa dell' ordine de' predicatori; per la quale, come narra l' antica cronaca di quella città, uomini e donne, vecchi e fanciulli, soldati e borghesi nobili e contadini portavano sopra le spalle e ne' grembiuli, pietre, calcina e cementi: stimandosi più beato chi avesse potuto maggiormente fornirne.

Stupenda opera fu il canale della lunghezza di sette miglia, detto il Panarello nuovo, che scavarono i modanesi nel 1259, oltre i diversi ponti di vivo sasso all' intorno, e al di fuori della città. Quali magnifiche fabbriche non fecero i Padovani? Se non fu città in quel secolo che non facesse innalzare il palazzo del comune, che era altresì chiamato della

suo contado. Tanto in quel secolo al desiderio di libertà, era congiunto, anzi identificato quello di religione.

E ciò non è maraviglia, che profittasse al sacerdozio; e a rinforzare la Chiesa, minacciata da nuove eresíe, e insiememente ad accrescere l'autorità del papato, si vedessero in sul principio del secolo XIII sorgere i due ordini de' predicatori e de' minori: i quali mentre vissero i fondatori, si mantennero in grandissimo concetto di santità e di pietà; onde tutto il mondo si volse ad onorarli; e le città gareggiarono in fabbricar conventi, chiese, ed ospizi per comodo di essi. Il che fu cagione, perchè altri minori ordini sorgessero, e moltiplicassero per forma, che lo stesso papa Innocenzo III fu costretto nel general concilio lateranense di porre un freno a questa inondazione monastica (1). La quale dall'altra parte porgeva alla pittura, scultura e architettura continue occasioni per essere splendidamente adoperate. Occasioni, che ad esse non venivano meno dai così detti corpi delle arti, che, pigliando nome ed insegna dal diverso mestiere, avevano allora in Firenze grande potere ed autorità; e mentre da una parte co' loro magistrati riputatissimi provvedevano alla maggior conservazione della civile libertà, dall' altra spendevano il frutto de' loro guadagni nelle opere pubbliche. Illustri e veramente gloriose compagníe: che, senza ingrassare dell'altrui fatiche, arricchivano e abbellivano la città; e senza invilire gli animi con minacce, terrori e persecuzioni, onoravano la religione e la patria con monumenti che ancora ammiriamo; e che ben fan fede della differenza, per noi vituperosa, de' secoli. Imperocchè l'amor del commercio e dell'industria, che oggi alimenta il lusso e l'avarizia, e soffoca ogni buono e generoso affetto, allora fu cagione della grandezza di Firenze. Dove avveniva, che i cittadini, in altre cose fra di loro divisi e discordi, subitamente s'univano, allorchè trattavasi d'innalzare un tempio, od altro edificio publico. E non solo con l'unanime desiderio favorivano l'opera, ma con le loro ricchezze, facilmente accomunabili allora per

(1) Muratori. *Dissertaz.* 65 *pag.* 181 *e seguenti.*

lavori pubblici, dacchè non erano vanamente straziate per morbidezze private. E ne fu solennissimo esempio il Duomo di Firenze; il quale non so se valga più a dimostrare la fraternità civile, o la potenza artistica del decimoterzo secolo; ma egli è certo, che rimane fermo testimonio di quanto quell' età (che noi generazione inettissima osiamo chiamar barbara) fusse di coraggio e d' ingegno superiore alla nostra.

E quanto all'ingegno, fu somma gloria di Arnolfo l'esserne stato architettore. Costui venne al mondo quando l' arti signoreggiavano due grandi e potentissime scuole. In una delle quali fioriva la maniera tedesca o gotica, come il volgo la chiama; e questa era assai diffusa in Italia, e col continuo venire d'imperadori alemanni vi si era talmente abbarbicata, che per la celebre chiesa degli Angeli in Assisi furono chiamati di Germania, secondochè attesta una cronaca latina di quel convento, i più celebri architetti. Ma l' opera non fu data che a quel Jacopo o Lapo per corruzione di nome; detto tedesco dal Vasari, e quel che è peggio, padre di Arnolfo. Ma come nessuno più il crede padre di Arnolfo, così molti il tengono d' origine italiana: e probabilmente di quelli che nell' Italia di sopra per alcun tempo furono chiamati tedeschi. Certo è che la chiesa d' Assisi, mirabile per la ingegnosa costruzione, riuscì uno dei più celebri e più antichi monumenti dell' architettura gotica in Italia. E per essa il sopraddetto Jacopo venne in tanta riputazione, che a lui furono commessi i più importanti lavori, che allora in Toscana si dovessero condurre. Fece egli il palazzo di Poppi in Casentino; fondò le pile del ponte alla Carraia in Firenze, che allora si disse il ponte nuovo; con suo modello si edificarono la chiesa di S. Salvadore, del Vescovado, di cui oggi non rimane d' antico, che una parte della facciata; e la chiesa di S. Michele degli Antinori, rifatta dalle fondamenta nel secolo decimosettimo. Diede altresì questo Jacopo il modo utilissimo di scolare le acque della città; e fu il primo che insegnasse a lastricar le strade, che prima si mattonavano. Finalmente, dovendosi in Firenze innalzare un palagio all' uffizio degli Anziani, appo i quali era allora il principal

governo della città, a lui ne fu fatta allogagione. Poi mancato l'ufizio degli Anziani, divenne questo palazzo abitazione del podestà: destinato ad amministrare la giustizia così civile come criminale; mentre i priori delle arti, magistrato surrogato a quello degli anziani, erano i tutori della libertà della repubblica. In ultimo, caduta ogni grandezza repubblicana, e inviliti per fino i luoghi che l'avevano rappresentata, rimase per uso del Bargello, e delle pubbliche prigioni, che ancor oggi vi si conservano.

L'aspetto di detto palazzo, mentre da un lato ricorda tutta la fierezza dei primi tempi della fiorentina repubblica, quando il furore delle parti faceva e disfaceva i magistrati, dall'altra è monumento anch'esso di quell'architettura, che, venuta di fuori, dominava allora in Italia; sebbene a più d'un cambiamento andasse poi soggetta. E certo di tempi successivi a quello di Jacopo è la parte dell'edifizio, che chiude in mezzo il vasto cortile: i cui tre archi, che si veggono nel piano, retti da pilastri con capitelli a fogliame rustici, e i cinque che rimangono loro sopra, mostrano un'arte rinvigorita negli esempi dell'architettura risorta. De' cambiamenti o peggioramenti più recenti non favelleremo, essendo note le cagioni.

L'altra scuola d'architettura, più ristretta, ma che doveva prestò trionfar la prima, e ritornar l'arte al buono degli antichi, era quella de' Pisani, dai quali veramente è da riconoscere i primi gradi di risorgimento delle arti. Certamente Niccola Pisano è da venerare come il vero rinnovatore di tutte le arti del disegno. Mirabil uomo: che mostrò quanto possa l'autorità di un ottimo esempio; conciossiachè non pure i Toscani, ma varie città d'Italia a lui si volgessero, come al solo da doversi seguitare. Lo condusse con seco a Napoli Federigo II per fargli terminare i Castelli Capuano e dell'Uovo. I Padovani non con altro disegno che col suo, condussero la chiesa del Santo. Altrettanto fecero i Veneziani della chiesa, cotanto e giustamente ammirata, dei frati minori; e l'altra non men bella e ammirata di San Giovanni e Paolo fu fatta col disegno o di Niccola o di qualche suo seguace. Similmente la chiesa di San

Lorenzo in Napoli devesi attribuire al suo disegno, o della sua scuola.

E ben si nota grandissimo divario fra questi edifizi, ed altri disegnati da Niccola o dai suoi seguaci, e quelli che nello stesso tempo sorgevano per opera d'altri architettori. Cotalchè il duomo d'Orvieto, sorto pure in quel torno, avvegnachè ancor esso fatto col disegno d'un toscano, che fu Lorenzo Maitani di Siena, ed è uno de' più maravigliosi edifizi del XIII secolo, nondimeno ritrae della maniera tedesca: molto per altro ingentilita dall'artista sanese. Oltrechè nel vicendevole uso dell'arco di sesto acuto, e dell'arco di mezzo tondo, non meno della cattedrale di Siena, mostra alcun passo verso il miglioramento dell'arte.

Ma la scultura deve a Niccola Pisano un più particolare obbligo, come quella che, trovandosi ancor più in basso, tornò per opera sua a rifiorire mirabilmente: e senza negare che alcuni avanzi di monumenti antichi avessino potuto aprire i suoi occhi al verace bello, teniamo, che il pisano artista, fornito di quella natural disposizione che le arti domandano, si volgesse tutto a guardare e studiare il vivo, e secondo quello, a ritrarre le istorie che gli venivano allogate. E parecchie gliene furono allogate; fra le quali, come le principali, e dove più Niccola si onorò, rammenteremo l'arca di S. Domenico in Bologna; il pergamo di S. Giovanni in Pisa, in cui fra l'altre cose intagliò il giudizio universale; e l'altro pergamo del duomo di Siena: dove si portò ancor meglio, scolpendovi molte storie di Gesù Cristo con tal arte, che parve allora miracolosa nè lasciò mai di essere eccellente.

Furono attribuite ad esso Niccola dal Vasari, e da molti altri che ciecamente seguitarono il Vasari, i grandiosi bassirilievi del *giudizio universale, dell'inferno, e del paradiso*, che adornano la facciata del duomo d'Orvieto. Ma secondo che dimostrò il conte Cicognara, l'età di Niccola, il quale, o doveva esser morto, o venuto all'ultima decrepitezza, quando quella facciata fu fatta, impedisce di credere, che quell'opera sia di sua mano; e piuttosto è da stimare, che fusse di qualcuno de' molti e

valenti discepoli di lui; se pure non sia da ascrivere al suo figliuolo Giovanni; che, avendo meglio d'ogni altro ereditata la virtù paterna, rese luminosissimo servigio sì alla scultura con le varie opere condotte per Firenze, Arezzo, e Perugia; e sì all'architettura con quel che fece nelle sopraddette città, e nella stessa sua patria. Chè certo nessuno dubita, che fra i più celebri e venerati monumenti della risuscitata civiltà nostra, non sia da annoverare il camposanto di Pisa; come altresì all'architettura militare non era sino allora sorto più splendido e gagliardo castello di quel che fece Giovanni a Napoli al primo Carlo d' Angiò.

Questa razza angioina, la più pestifera di quante tiranneggiarono il regno delle due Sicilie, essendo venuta quando in Italia le arti belle cominciavano a rialzarsi, non mancò di adoperarle; e se lo svevo Federigo avea condotto in Napoli Niccola Pisano per fargli terminare i castelli Capuano e dell'Uovo, l'angioino Carlo chiamò il figliuolo Giovanni, perchè gliene costruisse uno nuovo; che, tirato molto innanzi dall'architetto pisano, fu condotto a fine da Masuccio I, architetto napoletano, e discepolo di Giovanni. Il qual Masuccio finì altresì la celebre chiesa di S. Maria *la nuova*, anch' essa cominciata da Giovanni. Onde non è maraviglia, se in Napoli, dove gli architetti pisani furono condotti per grandi opere, e vi fecero allievi e seguaci alla loro scuola, la buona architettura si sforzasse assai per tempo di vincere la maniera tedesca, che tanto signoreggiava nell' Italia superiore. Ne abbiamo una testimonianza nell' episcopio rifabbricato per ordine del re Carlo dal sopraddetto Masuccio. Il quale non con altra maniera l' avrebbe condotto, che con quella appresa da' Pisani, se ad abbracciare l'ordine degli edifizi gotici nol costringeva lo stesso re, che in tanti pensieri crudelissimi e tirannici non aveva nè poteva avere alcuno amore alla bellezza delle arti liberali; e se le adoperò e favorì tanto, bisogna dire che il facesse primieramente per la solita ambizione de' principi, e poi per uno ancor più forte desiderio di guardare con castelli e fortezze la usurpata e odiosissima signoria; e in pari tempo con la edifica-

zione di chiese, di monisteri, e di vescovadi gratificare da una parte a quella gente, che, per disfarsi di chi s' opponeva alle sue cupidità insaziabili, l' aveva investito del reame, e dall'altra compiacere alla superstizione d' un popolo, che quanto più credeva, tanto meglio si lasciava tiranneggiare. Strana cosa in effetto, ma pur consentanea all'indole di quel secolo, vedere per ordine dello stesso re, a un tempo crudelissimo e piissimo, sorgere quasi di contro al terribile Castello Nuovo, una chiesa agli umili frati di S. Francesco.

Ma tornando all'episcopio, sebbene Masuccio fosse obbligato a condurlo con modi oltramontani, tuttavía non rimase di annestarvi qualcosa di bellezza antica; della quale potè un po' più liberamente giovarsi nella chiesa di S. Domenico Maggiore, e meglio ancora nell' altra di S. Giovanni Maggiore, da lui rifabbricate. E non credo potersi niente di gotico attribuire al palazzo Maddaloni, anch' esso condotto col disegno di Masuccio, come dimostra senza equivoco il citato biografo napoletano.

Profittarono meno gli esempi degli artefici pisani alla scultura in Napoli. La quale, per dir vero, rimase molto addietro al volo, che avea fatto in Toscana. Imperocchè a Pietro de' Stefani, fratello maggiore di quel Tommaso, che si diè alla pittura, non mancarono occasioni per giovare alla sua arte. Chè oltre al sepolcro a papa Innocenzo IV, fu tratto da Masuccio a scolpire in marmo gli ornamenti dell' episcopio; ma da una certa vivezza d' espressioni in fuori, non mostrò altro da potersi molto commendare. E certo fu maggiore e migliore scultore lo stesso Masuccio, il quale fece il bel sepolcro di Jacopo di Costanzo, morto nel 1234, arricchì anch'egli d'ornamenti scolpiti il detto episcopio, e nel cortile del palazzo Maddaloni condusse alcuni bassirilievi molto lodati. Tuttavía nella scultura non arrivò nè pure alla metà dell' eccellenza, che aveva aggiunto nell' architettura.

In mezzo a' forti esempi della scuola pisana sorgeva Arnolfo: e sorgeva con un ingegno atto a conoscere il buono dell'arte; e non che abbracciarlo, ampliarlo sopra tutti. Onde lasciato pre-

sto di seguitare la maniera dei tedeschi architetti, mise ogni studio a richiamar l'arte maggiormente, e per quanto il gusto del secolo glie lo permetteva, all'antica grandezza e dignità; come per prima fece conoscere nel disegno dell'augusta chiesa di Santa Croce in Firenze, giustamente consacrata alla venerazione del maggior senno italiano. Ma più ne rese testimonianza in Santa Maria del Fiore: edificata da Arnolfo dopo essersi degnamente adoperato nell'antico tempio, che fu intitolato a San Giovanni. Il quale egli rincrostò di marmi, e rese così bello, come oggi il vediamo, senza punto alterare la romana architettura; che anzi più gli si apprese nella mente ben fatta, e già disposta a sentire la verace bellezza dell'arte. E mal si chiamerebbe il Duomo di Firenze, di gotico stile; veggendosi apertamente, sì negli archi senza quell'estrema acutezza delle fabbriche tedesche, e sì negli ornamenti, non soverchiamente, nè informemente ammassati, e sì in tutta la proporzione e maestà dell'edifizio, uno sforzo straordinario e mirabile a vincere l'architettura dominatrice del secolo. La quale non per ciò diremo, che per opera di Arnolfo fusse del tutto vinta: rimanendovi pur sempre (come che nella parte manco biasimevole) molto della gotica maniera. L'architettura d'Arnolfo è la espressione più viva dello stato civile di quel tempo: in cui come gli uomini con le nuove repubbliche cercavano di rialzarsi alla grandezza de' popoli antichi, senza che per altro giammai vi giungessero del tutto, così le fabbricazioni esprimevano lo stesso sforzo degl'ingegni, al che in gran parte contrastava ancora la condizione dei tempi, usciti di fresco dalla barbarie. Onde il voler oggi aggiunger opera a quella fabbrica, che non discordi con lo stile del tempo, è tanto possibile quanto che l'età nostra, tutta mollizie e servilità, somigli l'età di Arnolfo, tutta gagliardía e fierezza civile. Della quale non meno della chiesa di Santa Maria del Fiore, fa fede il vecchio palazzo della repubblica: anch'esso architettato da Arnolfo per la gran riputazione acquistatasi col sopraddetto tempio. Il Vasari parlando di questo maraviglioso palazzo, ci fa conoscere le cagioni, perchè l'edifizio fusse

posto dall' architetto fuor di squadra. La prima delle quali serve a mostrare quale e quanta fusse la forza delle fazioni in quel tempo; non avendo potuto ottenere Arnolfo in nessuna maniera, che i fondamenti del palazzo toccassero il terreno, dove erano state disfatte le case degli Uberti ghibellini, e dichiarati ribelli. Il volersi unita e accomodata al palazzo la torre vecchia detta *della Vacca*, fu l' altra cagione, che impedì di fondare l' edifizio, come l' architettore sommo avrebbe desiderato. Ma non ostante ciò, esso torreggia ancora in tutta la sua maestà e fierezza: quasi rimprovero continuo della fragilità delle opere moderne.

Due discepoli ebbe Arnolfo, che aiutarono il risorgimento dell' architettura; e furono i due conversi dell' ordine domenicano, fra Giovanni da Campi, e fra Ristoro fiorentino; che edificarono la chiesa di S. Maria Novella. La quale, sebbene anch' essa in molte parti ritragga della tedesca maniera, pure è condotta con tale accorgimento, che non si potrebbe immaginare un tempio, nè più acconcio all' uso delle sacre ceremonie, nè più maestoso e leggiadro a vedere. E l' austero spirito di Michelangelo era sì preso della bellezza di questa chiesa, che soleva chiamarla sua sposa. Non si può negare, che in que' templi, sorti nel momento che l' arte, rinvigorita ad una nuova civiltà, s' innalzava con impeto pari al bollore de' tumulti civili, non sia tutta la baldezza d' ingegni potentemente inventori, ed una maestà veneranda, la meglio fatta a sollevare gli spiriti alla contemplazione di quei beni, che dovrebbono essere unica ricchezza de' cristiani.

Ora veniamo a Cimabue: a cui la pittura deve i principii del suo rinascimento. Conciossiachè ancor egli uscendo della via di que' maestri greci, che l' un l' altro goffamente s' imitavano, e consultando la natura viva, cominciò a dar lume di un' arte che poteva col tempo sollevarsi ad una perfezione non più veduta; essendo stato il primo, che si arrischiasse a colorire grandi storie, come sono quelle in Assisi nella chiesa maggiore; in Firenze nel chiostro di S. Spirito; e in Pisa nella chiesa di S. Francesco. Onde non è a stupire se in Firenze

(avvezzo innanzi il popolo a vedere le mostruosità e gofferíe bizantine) tanta gioia producesse la vista di quella sua Madonna, che portata con solennissima festa dalla casa del pittore alla chiesa di S. Maria Novella, per la quale era fatta, valse a dar nome perpetuo di allegría al borgo, dove passò. Fiero Cimabue come l'età che viveva, impresse nelle sue figure la stessa fierezza; talchè spesso il volto delle sue Madonne e de' suoi Cristi sembra fatto per essere recato in quelle civili battaglie in signacolo di vittoria.

Sarebbe lungo, e niente forse giovevole alla storia dell'arte, il ricercare ed annoverare tutte le pitture operate in Italia nel secolo decimoterzo. Imperocchè, sebbene noi concediamo ai molti contradittori del Vasari, che nel tempo che Cimabue tornava a vita la pittura in Toscana, erano nelle altre città d'Italia pittori che anch' essi facevano onorevoli sforzi di richiamar l'arte al buono e al vero; e fra questi sieno non poco da commendare i napoletani Tommaso de' Stefani e Filippo Tesauro, molto adoperati dal primo e secondo Carlo d' Angiò; e il famoso miniatore Oderigi da Gubbio, che, andato a Bologna, fu maestro di quel Franco, da cui hanno il primo principio le glorie della Felsina pittrice, pure non concederemo mai, che le opere di pittura condotte in quel tempo, non fussero oscurate dalla fama di Cimabue; come le opere di scultura da quella di Niccola e Giovanni Pisani; a' quali, e da Arnolfo altresì, non solamente i Toscani, ma tutti gl' Italiani devono saper grado del vero rinnovamento delle tre arti sorelle. Conciossiachè, succedendo ad essi immediatamente Giotto da Bondone, Andrea Pisano, e Andrea Orgagna, fecero mirabilmente e straordinariamente avanzare in tutta Italia il loro risorgimento. E si può dire, ch' elle nel decimoquarto secolo divennero perciò una potenza morale osservatissima. Chè mentre da una parte recavano giovamento alla cristiana religione col farla più grata ed accetta all' universale, dall' altra ricevevano da quella giovamento col prenderne quella maestà, che le moltiplicate cerimonie del culto esterno di continuo porgevano. Il qual reciproco vantaggio, avvertito non leggermente

da' pontefici, sempre più intesero a favorire le arti, e a renderle stromento di ecclesiastica magnificenza. Se non che le arti, e massime la pittura e la scultura, non erano per anco ridotte a quel magistero da pienamente soddisfare alla pompa esteriore. Elle appena atte a servire alla espressione degli animi (la prima cosa a ritrarsi con eccellenza), non partorirono allora altra bellezza che quella del sentimento; ed ebbero sembianza di purezza, dolcezza, e schiettissima bontà: che sarebbe errore troppo manifesto attribuire allo spirito del secolo: come alcuni oggi van fantasticando; conciossiachè i costumi del secolo quarto decimo fossero i costumi di età corrottissima.

Innumerevoli e crudelissimi tiranni straziavano allora la Lombardía; dove non più si combatteva, come un secolo avanti, per la libertà della patria contro le oppressioni straniere; ma per la più sozza e atroce tirannide: e una medesima città aveva spesso più d' un tiranno, incerta a qual dovesse obbedire: ma certissima di essere da tutti oppressata; sì, dopo molte guerre detestabili, la potenza trionfatrice di sei famiglie, cioè i Visconti, i marchesi di Monferrato, gli Estensi, gli Scaligeri, i Carraresi e i Gonzaga la recarono quasi tutta sotto ad una più ferma, ma non men crudele signoría; mentrechè i Polentani in Ravenna, gli Ordelaffi in Forlì, i Malatesta in Rimini, ed altri in altre città, peggio che rapaci avvoltoi, artigliavano la Romagna.

Qual fosse lo stato di Roma, prima scandolezzata dal superbo e cupido regno di Bonifazio VIII, e poscia abbandonata ad uomini codardi e feroci da quel Clemente, che ligio di Filippo il bello, traslatò in Francia la sedia de' pontefici, ben lo mostrano le gravi e scolpite parole di que' pochi e magnanimi savi, che le sue calamità orribili senza fine deplorarono. Nè furono che fantasmi e ludibrîi di stolta ambizione le prove di quel tribuno, che pareva volesse togliere la immensa città dal fango in che era caduta, e tornarla alla grandezza di libera signora delle genti.

Le sporcizie e vilissime atrocità degli altri principi fecero parere un grande asilo di virtù e di clemenza la napoletana

corte di Roberto. Il quale per altro non dubitò di fabbricare ai continui tiranni che gli dovevano succedere, un castello, col quale soprastando a tutta la città, potessono il popolo più facilmente tenere. Oltre di che la sua avarizia e debolezza furono cagione di gravissimi disordini in tutto il reame. Ma qual viluppo di sporche libidini e crudeli stoltezze non ci presenta il regno della sua nipote Giovanna? La quale, in quel suo continuo e strano passare dalle orazioni e preghiere alle lascivie e ai delitti, mostrava, che allora non la religione, ma laida superstizione albergava nei cuori accesi alle più sozze disonestà.

I Fiorentini (eccetto la fugace oppressione del duca d'Atene) non ebbero in quel secolo tiranni manifesti: ma sì le discordie civili, e le private cupidigie, e le guerre co' vicini tiranni gli assalivano, che empiendoli di vizi, e di quell'amore ai subiti guadagni, li rendevano a poco a poco, in mezzo alle ricchezze, facile preda a coloro, che nell'età seguente, mercanteggiando, dovevano signoreggiarli. Nè i costumi erano più quelli della civile parsimonia e innocente semplicità, come Dante nel XV del Paradiso, e il Villani nel VI delle istorie, li descrivono; ma nel lusso, nell'avarizia, e nelle dissolutezze, perdevano i cittadini l'antica virtù.

In mezzo a questa corruzione non davano grandi esempi di continenza e di povertà gli ecclesiastici, contro i quali ognun sa quanto circa due secoli avanti gridasse S. Pier Damiano: e tuttavía gli scandoli non pur seguitarono, anzi crebbero: e non solo ne' preti secolari, ma negli ordini monastici, onde Dante ebbe a dire:

> *Le mura, che solean esser badía,*
> *Fatte sono spelonche, e le cocolle*
> *Sacca son piene di farina ría.*

In fine in quel tempo allargò il suo uffizio l'inquisizione domenicana; il più infelice testimonio dei depravati costumi.

Sarebbe per tanto stoltezza grande, o grandissima ipocrisia ripetere dall'indole del secolo decimoquarto le pure ed af-

fettuose immagini dei pittori e scultori di quell' età; che in cambio venivano dallo studio del vero, che schiettamente facevano gli artisti; simili in ciò a' poeti e a' prosatori, dalle cui opere ognun sa quale schiettezza e vivacità di stile apparisca, ancor quando materie amorose e lascive descrivevano. Ma è anche vero, che le condizioni sotto molti rispetti infelicissime dell' Italia, aiutarono allora il risorgimento dell' arte. Conciossiachè, mentre in Toscana quell' ardore di libertà, comunque esso fosse, svegliava e innalzava gl' ingegni, meglio che altrove; sì che da essi veramente si dovesse riconoscere che le arti, dopo tanta barbarie, ripigliassino il cammino della perfezione; i principi nelle altre città usavano ogni maniera di liberalità e di munificenza per adoperarle ed onorarle. Imperocchè quella stessa ambizione, che gli stimolava ad allargare i loro dominii, li rendeva altresì vaghi di acquistarsi fama col proteggere le opere degli artefici, e valersi della lor mano per abbellire le abitazioni non solo, ma le città ch' egli avevano tolto a padroneggiare.

Similmente le chiese e i monasteri, da ogni parte moltiplicati e ingranditi, adoperavano gli artisti continuamente; conciossiachè vedessero che le immagini e la rappresentazione dei fatti sacri, fussino ottimo mezzo per alimentare la devozione de' fedeli, e sempre più alla loro autorità affezionarli. Nè altrimenti noi crediamo, che i principi e gli ordini religiosi abbiano avuto potere sull'andamento delle arti e degli artisti. I quali, senza guardare punto a'costumi e alle voglie del secolo, e senza invasarsi nella mente alcuna filosofía platonica o mistica (come gliene attribuiscono i sapienti del nostro tempo, il quale ai peccati degli altri secoli, aggiunge quello della ipocrisía): ma, seguitando l' indole del proprio ingegno, e quella altresì de' soggetti, ritraevano dalla natura viva le cose meglio che potevano, e con quell' affetto, che non finiamo mai di ammirare nelle opere loro.

Egli pare che fra' costumi e le arti del secolo decimoquarto fusse quella separazione, che può essere fra una grande oscurità, e una gran luce. I vizi erano al colmo. La dissolu-

tezza delle corti apprendevasi al resto del popolo; e i delitti de' principi davano sicurtà e baldanza a quelli de' privati. Dispregiate le leggi, nessuna fede ne' trattati, nessuna giustizia ne' tribunali, nessuna amicizia ne' popoli. Le milizie, mercenarie e crudeli: la religione (ottima per sè stessa) abusata iniquamente. I veleni, i tradimenti, e gli assassinii erano la forza di chi voleva usurpare, e di chi doveva difendersi. In fine sotto que' tirannucci del trecento era ozio senza pace: guerra senza gloria: fierezza senza virtù. Nè le poche repubbliche, che ancora rimanevano in piè, erano più quelle dei due secoli antecedenti. Trovandosi in guerra co' vicini principati, cominciarono ad usare la torbida ed insidiosa politica de' loro nemici; e con le ricchezze de' traffici mancavano le virtù cittadinesche. L'oro serviva ad acquistare il favore del popolo già guasto; e con l'oro gli ambiziosi si lastricavano la via ad una potenza, che presto doveva mutarsi in tirannide.

Ma gl' ingegni s' erano già scossi dal profondo letargo de' secoli barbari; avevano aperto gli occhi sugli esempi, che rimanevano, della virtuosa antichità; vedevano e deploravano i disordini della età loro; e quasi uomini di altri tempi seguitavano il cammino della gloria. Segno manifesto, che non fu sì grande la malignità de' costumi, che la virtù degl' ingegni non fusse ancor maggiore, da rendere gloriosissimo sopra ogni altro il secolo decimoquarto. Al quale pure dobbiamo la creazione d' una lingua e d'una eloquenza, che possono gareggiare con quelle de' greci. L' arte di studiare la ragione degli stati per via di fatti, ci fu altresì insegnata da quel secolo. La filosofia cominciò a liberarsi dai ceppi delle scuole. La musica risurse anch' essa nel trecento. Quanto dobbiamo a quella età per l' acquisto segnalato che fecero la pittura, la scultura e l' architettura, lo mostrano le opere di Giotto, di Andrea Pisano, e dell' Orgagna.

Il primo fu pittore ed architetto; scultore ed architetto fu il secondo; e le tre arti riunì il terzo. Discepolo della natura meritò Giotto di essere chiamato, non solo perchè, nato di povero lavoratore di terra, cominciò dal ritrarre in sull' arena

con un sasso appuntato quelle pecore, che gli erano state affidate dal padre, ma altresì perchè fu il primo a ritrarre bene di naturale le persone vive: come fece testimonianza la cappella del podestà di Firenze, dove fra gli uomini famosi di suo tempo, ritrasse l'amico Dante giovane, il maestro di lui Brunetto, e quel Corso Donati, sì impigliato ne' gareggiamenti di quel secolo, e di poi sì dannoso alla patria sua.

Ma quantunque dalla natura viva cominciasse Giotto per tornare a novella gloria l'arte della pittura (il che dovrebbe essere gran documento a quelli che alla detta arte s'indirizzano), pure non poco lume a lui diedero le sculture dei pisani Niccola e Giovanni: l'arte de' quali siccome suol precedere a quella de' pittori, così non a torto in ogni tempo la scultura fu tenuta per maestra della pittura. Dove per altro non sarà inutile avvertire, che malamente si apporrebbero i giovani artisti, se credessero di dover formare l'ingegno e la mano sopra le statue degli antichi greci. Le quali, appartenendo ad un'altra età e ad un'altra religione, e perciò mirabili d'una bellezza più ideale che naturale, non sono da guardare, che quando l'artista è sicuro e fermo nell'ottimo esercizio della sua arte, se non vuole far l'abito alla così detta *convenzione*. Ma grandissimo e schietto profitto ritrarranno i pittori dalle opere degli scultori, quando queste appartengono alla stessa età, e sono condotte con la medesima legge di non cercare altra bellezza, che quella della natura viva. Anzi nel progresso di questa storia, ci verrà fatto di osservare, che ne'tempi più avanzati della pittura, alcuni de'più eccellenti cominciarono dal modellare in creta, per vincere con maggior sicurezza le difficoltà del rilievo.

Dal ritrarre di naturale gli uomini del suo tempo, passò Giotto ad incarnare grandi componimenti di storie: dove la religione cristiana, divenuta al tempo di Bonifazio, ancor più splendida di ceremonie, e più ricca di vestiario, gli aperse un largo campo ne' subbietti sacri. Ne' quali l'arte risorta mostrò, che non doveva più uscire di quel cammino per toccare, quando che fosse, le cime di una nuova perfezione.

E se bene Giotto non soddisfacesse pienamente che alla parte interna e spiritale, (sì che la pittura, nella forza del sentimento, non acquistò, nè poteva acquistare maggior bellezza), pure anche nella parte esterna e sensibile cercò di dare qualche lume, che fosse ottima guida a quelli che vennero dopo lui. E cada una volta la temeraria e insana opinione degli odierni scrittori della così detta arte cristiana, secondo i quali parrebbe, che alla imperfezione delle forme esterne dovesse attribuirsi quel pieno d'affetto, che tanto s'ammira nelle opere giottesche. Imperocchè Giotto, non meno della divota e affettuosa espressione degli animi, fu sollecito della migliore e più vaga pittura de' corpi; e molto, e il più che seppe, curò della prospettiva, del colorito, del rilievo, de' panneggiamenti, e in fine di tutte quelle cose, che a' sensi dilettano. Onde per opera sua non fu più veduta nell' arte quella scabrosa ruvidezza de' primi dipintori; quel profilo che ricingeva le figure; quegli occhi spiranti; que' piedi ritti in punta; quelle mani aguzze; quel difetto di ombre; ed altre bruttezze bizantine. Ma in iscambio si vide alcuna morbidezza ne' colori; migliori attitudini nelle figure, e qual cosa del loro sfuggire e scortare; molta grazia ed un principio di vivezza nelle teste; ne'panni un piegare, che più della natura ritraesse: senza dire dei diversi affetti e movimenti dell'animo, dove non è alcuno che nol tenga sommo ed incomparabile artista.

Non comporterebbe l' indole di questa storia l' annoverare tutte le pitture, che condusse Giotto, così a tempera, come a fresco; imperocchè oltre alle chiese e ai monisteri, non fu città, nè principe in quel tempo, che nol chiamasse, e non volesse qual cosa di sua mano. Dopo le prime opere, ch'ei dipinse in Firenze nella così detta chiesa di Badía, e quelle assai più celebrate nella chiesa di S. Croce, e nell' altra del Carmine, fu tratto in Assisi; e qui nelle trentadue istorie della vita e fatti di S. Francesco, ch' ei vi condusse, mostrò qual altro gran volo egli fece fare alla pittura. I Pisani, che aspettavano il momento di adornare con qualche nobilissimo dipinto la gran fabbrica del campo santo, in cui, non perdonando

a spesa, avevano accumulata tanta ricchezza di marmi e d'intagli, sentendo la fama che di sè levava Giotto, non misero tempo in mezzo, e, appena tornato di Assisi, gli diedero a dipingere parte del detto luogo. Nè l'opera di quelle sei storie del pazientissimo Giobbe, ch' egli vi fece, e delle quali non se ne conservarono che due, riuscì minore dell'aspettazione, che di lui si aveva; avendo qui l' arte, non meno che in Assisi, fatto grandissima mostra d' invenzione, composizione, e disegno mirabile.

Pertanto spartosi maggior grido della virtù di Giotto, tutte le corti d' Italia furono ambiziose di averlo; e massimamente la romana; sì perchè ella l' avrebbe adoperato in servigio di quella religione, dove sono le fondamenta della sua autorità, e sì perchè nessun principe godeva tanto nel fasto e nello splendore, quanto Bonifazio VIII. Andato dunque Giotto a Roma, fece d' ordine del pontefice intorno a S. Pietro varie storie a fresco del vecchio testamento, ed altre molte pitture, che oggi più non si veggono. Dopo le quali mise mano al gran lavoro in musaico della nave di S. Pietro, detta miracolosa dal Vasari, per la bellezza del disegno e del rilievo, e per l' espressione delle figure, che, come fecero allora stupire il mondo, così non finirono mai di essere lodate ed ammirate. Nè qui vogliamo tacere, che per queste opere si raccese in Roma il divin fuoco delle arti, rimaso per tanti anni nascosto e quasi spento.

E molto di ammirazione e di lode bisogna dare a Pietro Cavallini romano, che intorno al 1364, vedendo Giotto lavorare nella detta nave, fu il primo e per vari anni il solo ad uscire dalle tenebre, che gl' ingegni della sua patria offuscavano; conciossiachè egli riuscisse uno de' più valenti discepoli che mai avesse il dipintor fiorentino: e da lui principiasse la prima luce della pittura romana. Dopo aver Pietro lavorato in più chiese di Roma con ammirazione universale, volle visitar la patria del suo maestro, e conoscere le opere degli altri discepoli, e mostrarsi non ultimo fra di loro con diverse pitture, che, non ostante il cresciuto numero degli artefici in Firenze,

gli furono allogate. Ma la sua opera migliore, la quale altresì può stimarsi uno de' più segnalati monumenti della scuola giottesca, è la crocifissione di Cristo, ch' e' tornando a Roma, dipinse nella chiesa di S. Francesco d'Assisi. Vasta e grandiosa pittura: dove insieme colla vivacità e vaghezza del colorito, si ammira uno scortare di figure, e un rilievo rarissimo per quell' età. Fu il Cavallini anche scultore; e morì quasi in concetto di santo, per essere stato allora creduto, che un suo crocifisso scolpito avesse favellato. Certo è, che egli si mostrò non men caritatevole uomo, che valente artista.

Ma tornando a Giotto, dopo aver terminati i lavori di Roma, erasi appena rimesso in patria, che fatto papa Clemente V, franzese di nascita e di cuore, fu forzato il celebre artista di andare con lui, che non meno di Bonifazio ambiva d' illustrare la sua corte colle opere di sì famoso pennello. E non solo in Avignone, ma in vari luoghi della Francia fece molte bellissime pitture in tavola e in fresco; dalle quali riportò premii eguali al suo merito; e carico d' onori e di ricchezze se ne tornò a Firenze. Ma eccolo subito chiamato a Padova dai signori della Scala. Dove nella chiesa del Santo, dipinse la cappella bellissima, che ancora si vede, non ostante i dannosi risarcimenti di quelli, che pretendono rifiorire i dipinti antichi. Gli stessi signori della Scala condussero poi Giotto a Verona, perchè nel palazzo di messer Cane e ne' frati di S. Francesco facesse alcune pitture, che sono perite.

E qui stimiamo debito di questa storia avvertire quel che altresì fu giudicato da Luigi Lanzi, che la veneta pittura, per questi esempi di Giotto, ricevette un notabile miglioramento; e, spogliatasi affatto d' ogni scoria bizantina, cominciò alzarsi alla luce delle altre scuole italiane. E in effetto guardando le opere de' primissimi pittori veneti, come è a dire di Giusto e Gio. Antonio Padovani, e quelle altresì del celebre Guariento, di Aldighieri da Zevio, e di Sebeto e Jacopo Veronesi, si conosce, dove più dove meno, la maniera giottesca.

Dopo essere stato Giotto in Padova e in Verona, gli fu forza fermarsi in Ferrara, e dipingere in servigio de' signori

Estensi, in Palazzo e in S. Agostino, alcune cose, che oggi più non si veggono. Ed è ancor qui da ritenere col Lanzi, che la scuola ferrarese si ravvivò essa pure al lume di cotali esempi. I quali, non andrebbe in errore chi stimasse, che abbiano avuto autorità eziandío sulla pittura de' bolognesi: benchè questi ricusino di aver nulla giammai imparato dai maestri fiorentini. Ma egli è certo, che Giotto dipinse anche in Bologna, nè è verisimile, che senza frutto durevole dovesse essere la vista delle opere d' un maestro, che in quel secolo sopra ogni altro come aquila, volava. Co' Ferraresi e Bolognesi uniremo i Modanesi, che così vicini dovettero, non meno degli altri, aprir gli occhi alla luce recata da Giotto. E di ciò non dubbia testimonianza arrecano i dipinti di Serafino de' Serafini, la cui maniera conformasi, più che ad altra, a quella di Giotto.

Il quale, partito di Ferrara e di Bologna, il troviamo a Ravenna; trattovi non dal comando di alcun signore, ma dall' amore del più dolce e venerato de' suoi amici; di Dante Alighieri, quando in quella città (cacciato della sua patria per opera di que' lupi che avevano covile in Roma) consumava l' onore del suo esilio. Di Ravenna si trasferì Giotto in Urbino; facendovi ancor qui alcune pitture; e di Urbino, passando per Arezzo, si ricondusse finalmente a Firenze. Ma guari non andò, che Castruccio il tirò a Lucca; e non appena ebbe rimpatriato di nuovo, che Roberto di Napoli lo chiamò, e con magnanima cortesía e rara dimestichezza lo trattenne in quella città. Dove avendo condotto varie opere nel Castel dell' Uovo e in altri luoghi, bastò perchè alla sua nuova maniera e ingegno maraviglioso non mancassero seguitatori. Fra'quali giova principalmente rammentare maestro Simone, che aiutò altresì Giotto ne' suoi lavori, e fu padre d'una scuola, che aumentò di gloria ne' seguenti secoli, come sarà da noi appresso dimostrato.

Di Napoli partito Giotto, e ito un' altra volta a Roma, fu presto invitato a Rimini dai signori Malatesta. Dove parve al Vasari, che le storie della B. Michelina, ch' ei dipinse nella chiesa di S. Francesco, fussino fra le più belle ed eccellenti cose di lui. E certo si può affermare, che in queste la pittura

cominciò veramente a mostrarsi in iscorto; e propriamente là, dove è tanta folla di poveri rattratti, che si raccomandano alla beata; il cui atteggiamento ed espressione è quel che più si può dire di maraviglioso.

Fornite l'opere di Rimini, tornò a Firenze, e fu allora, che dipinse in S. Marco il famoso crocifisso, e un altro simile in S. Maria Novella, e dipinse pure per li frati d'Ognissanti; e fece altre opere, che non prendiamo a noverare. Dopo alcun tempo andò di nuovo a Padova; e in quella volta fu chiamato altresì a Milano; perchè nessuna parte d'Italia rimanesse priva del suo esempio. Quindi si osserva, che le pitture, che si trovano in Milano del secolo decimoquarto, ritraggono interamente della pittura fiorentina, la quale non solo colle mani di Giotto, ma con quelle eziandio di alcuni suoi discepoli, vi lasciò monumenti, che vediamo ancora. Onde io credo potersi e doversi conchiudere, che la maniera giottesca dominò in quel secolo in tutte le città italiche; imperocchè dovunque Giotto fu condotto a dipingere, ebbe, com'era naturale, seguaci ed imitatori.

Ma questo dominio della maniera giottesca non fu però così assoluto, che le diverse città nostre non acquistassero in pittura ciascuna una qualità tutta sua propria e singolare. Anzi è qui dove cade in acconcio di fare osservare, che mentre Giotto con la sua maniera dominò in ogni terra d'Italia, e valse da per tutto a suscitar faville, che l'arte ravvivarono, fu veduto in progresso, che sebbene tutte le scuole avessino bevuto al suo fonte, pure ognuna venne acquistando un'impronta differente. Il che non dev'essere, a mio avviso, ultimo argomento di quanto sia ardua, e forse poco naturale impresa, l'assoluta unità d'Italia; la quale (non so se per suo bene, o per suo male) par che dalla natura, e da inveterate consuetudini, sia stata fatta per gareggiare in ogni cosa con sè medesima. Ma tornando a' pittori, e alle diverse qualità che subito pigliarono le varie scuole d'Italia, fiorivano ancora in Toscana i discepoli dei discepoli di Giotto, quando nella scuola veneta troviamo un Niccolò Semitecolo, di cui il Lanzi ricorda una Pietà fatta nel 1367; dove, lungi dal trovare somiglianza col

dipingere giottesco, vedesi anzi un principio di quel colorito, in cui poscia i veneti dovevano primeggiare. Il qual principio fu ancora più manifesto in quell' Antonio Veneziano, che, per fuggire l' invidia de' suoi paesani, fermò suo domicilio in Firenze. Ad esso l' arte ha due grandi obblighi: l' uno per aver dipinto le carni con maggior vivezza; e l' altro per aver meglio d' ogni altro, mostrato nelle cose fatte nel campo santo di Pisa, che a mantener lungo tempo le pitture a fresco, non bisogna, quando son secche, ritoccarle con altri colori; che temperati con gomma, colla, ed altra simil materia, coprono in modo l'affresco, che impediscono all'aria di purgarlo, e fanno sì, ch'esso invecchi e muoia.

Non meno della veneta cominciò acquistare in quella stagione un carattere speciale la scuola lombarda. In Parma non mancano pitture di trecentisti, che alle fisonomíe e agli abiti ritraggono del luogo, dove son fatte. E in Milano, nota il Lanzi, vedonsi in varii chiostri opere del secolo decimoquarto, spesso conformi alla maniera fiorentina, e qualche volta ancora mostranti uno stile tutto proprio, e non da scambiare con altri. Che diremo della scuola bolognese? Sia pure, che ad essa non tornasse inutile la vista delle opere di Giotto, e che per alcun tempo adoperasse quella maniera; tanto più che parecchi scolari di Giotto, qual più qual meno, operarono in Bologna. Egli è certo d' altra parte, che ben presto ancora i bolognesi mostrarono un' arte che bisogna riconoscere per loro propria. Della quale fecero fede le pitture alla Madonna di Mezzaratta; dove lavorarono i migliori allievi di Franco bolognese; i quali senza fallo ebbono maniera non dilungata da quella di Giotto, ma da potersi agevolmente distinguere dalla giottesca.

E giustamente avverte il Lanzi, che andò errato chi affermò lo stile di Vitale da Bologna (che dall' essersi dedicato unicamente al dipingere madonne, fu chiamato Vitale dalle madonne) conformarsi a quello di Giotto; osservandosi nelle dipinture di lui una secchezza, che non aveva potuto apprendere dal maestro fiorentino, e che più agevolmente derivò dall' esempio di Franco, più miniatore che pittore. Similmente dalla

scuola di Franco ebbero avviamento all' arte Simone, che per lo continuo dipingere crocifissi con espressione di grandissima pietà, fu detto Simon da' crocifissi: e Jacopo Avanzi, il miglior pittore, e altresì il più copioso fra' bolognesi trecentisti, che operarono in Mezzaratta. Di mano di costui sono pitture eziandío nel Santo di Padova e in Verona; anzi vuolsi tener queste per le migliori cose ch' egli mai facesse, e certamente da non confondersi colle opere giottesche di quell' età.

E qui desidero sia manifesto, che nel fare io queste distinzioni, non intendo di accennare a quella maniera spiccata, che ciascuna scuola pittorica acquistò nel quinto, e più nel sesto decimo secolo. Guardando a prima giunta le opere dei trecentisti, massime se l' occhio non è d' un artista, tutte si piglierebbono per giottesche o per imitazioni di quelle; non solo perchè Giotto accese in tutti i paesi il lume della risorta pittura, ma perchè, sendo l' arte ancor difettosa in quella parte, che ai sensi appartiene, era priva di ciò che fa notabile a tutti la differenza d' un artista dall' altro. Chè nella espressione degli affetti e in quella semplicità e candor d' immagini era comune a tutti il modo di cavarle dalla viva natura. Per lo che accade, che, trovandosi oggi pitture di quel secolo, se mancano speciali ed autentiche testimonianze, riesce sommamente difficile, e quasi impossibile, accertarne l' autore. Tuttavía, considerando sottilmente quelle, del cui autore siamo certi, non rimangono del tutto nascosi i primi semi della maniera, nella quale ciascuna scuola doveva particolarmente segnalarsi.

Laonde i toscani, i quali non pure avevano imparato da Giotto, ma avevano con esso lui comune la patria, si mantennero sempre per tutto il secolo XIV fedelissimi alla sua maniera: come che facessino opera di farla avanzare chi pel comporre e inventare; chi pel disegno e colorito; e chi pel rilievo e la prospettiva. E certo grandissimi obblighi ha l' arte a Taddeo Gaddi e a Simon Memmi. Il primo, che fu il discepolo più amato da Giotto, parve al Vasari, che superasse il maestro nella freschezza e vivacità de' colori; mentrechè al sanese riferì una maggior facoltà d' invenzione e di decoro, non più ve-

della scultura; e il Ghiberti lasciò scritto, ch' ei condusse di rilievo parte di quelle storie di marmo che adornano il suo campanile. La qual cosa non fu discreduta dal Vasari, considerando *essere il disegno e l' invenzione il padre e la madre di tutte queste arti, e non di una sola*. Comunque sia, la scultura in quel tempo saliva ad una maravigliosa altezza per mano d' Andrea Pisano.

Ma innanzi di parlare di costui, è debito nostro fare alcunà parola de' vantaggi, assai notabili, che dalla scuola pisana de' suoi antecessori e concittadini, Niccola e Giovanni, avevano tratto diverse città d'Italia, così nell' arte della scultura, come in quella dell' architettura. E principiando da Siena, gli architetti e scultori, che ivi furono innanzi l' andata di Niccola e Giovanni, piuttosto mostrarono la debolezza dell' arte, che alcun avanzamento. I primi, che la scultura e l' architettura sanese rialzarono al pari delle altre città, furono i fratelli Agostino ed Agnolo. I quali studiarono sotto Giovanni Pisano, quando di Napoli tornando in Toscana, si fermò in Siena a disegnare, e fondare la facciata del Duomo; e si crede che l' aiutassero in quell' opera, come pure in vari altri lavori, che il pisano fece per Pistoia, Pisa, Arezzo, ed altri luoghi. Nè v' ha dubbio alcuno ch' essi non lavorassero col maestro nella facciata della cattedrale di Orvieto. Anzi è noto che Giotto, vedendo e ammirando quel che vi fecero, strinse con loro amicizia, e li mise, come conta il Vasari, *per le mani a Piero Saccone da Pietramala, come migliori di quanti allora fussero scultori, per fare la sepoltura di Guido, Signore e Vescovo di Arezzo*. E il monumento, in tre anni condotto a termine, riuscì mirabile: e non solo il più magnifico, che in fino allora si fosse veduto, ma tale altresì, che dovettero passare molti anni prima che ne sorgesse un secondo. Il Vasari fa una poco esatta descrizione delle sedici storie che in basso rilievo di finissimo lavoro l' adornano. Al che ha supplito il Cicognara, correggendo gli sbagli dell' aretino, e notando tutti i pregi di sì grand' opera. La quale vorremmo fusse più imitata, che non è lodata, da certi scultori moderni, che in

iscambio di richiamar le arti al buono de' nostri padri, mostrano con certe stranissime e goffissime invenzioni, di volerle ricondurre ne' secoli barbari, da cui quelli fecero ogni sforzo per farle uscire.

Ma tornando ai sanesi Agnolo ed Agostino, è opinione di qualcuno, che l'arte della scultura da Niccola ad essi non facesse notabili avanzamenti quanto alla dottrina e alla esecuzione; ma sì bene ne fece quanto alla espressione. Del chè noi non disputeremo: e passeremo a dire, ch' eglino, morto il maestro, furono fatti in Siena architetti del comune. La facciata del Duomo, che guarda settentrione, la porta romana, la porta a Tufi, il convento di S. Francesco, la chiesa nuova di S. Maria, gli acquedotti, la sala del Consiglio, la Torre del palazzo pubblico, sono opere che onorano il nome e la patria di questi due fratelli, e mostrano com' essi furono eredi dell'arte di Niccola e Giovanni pisani.

La quale eredità non fu manco fruttifera in Roma nella scuola de' Cosmati, scultori anch' essi, ed architetti. Del che fa fede la notabile somiglianza fra il sepolcro di Giovanni di Pisa, eretto in Perugia alla memoria di Benedetto XI; e quello che al cardinal Consalvi fece in Roma nella chiesa di S. Maria maggiore Giovanni Cosmate. Il quale sì nel concetto e sì nella composizione conformossi tutto al celebre pisano.

In Venezia l'arte, che s' era formata con quel misto di greco, di bizantino, e di arabo, e che si era renduta celebre per grandi e venerati monumenti, dava luogo ad una maniera che non era altrove. Ma dopo il lungo soggiorno di Niccola pisano così in Padova come in Venezia, l'architettura e la scultura veneta furono anch' esse non leggermente tratte a seguitare quella scuola tanto migliore. E in detta imitazione continuarono e crebbero nel secolo quarto decimo; come fanno fede le opere del Lanfrani, e di Pietro Paolo e Jacobello veneziani. I quali, avendo studiato e lavorato insieme con Agostino ed Agnolo sanesi, ritrassero tanto di quella maniera, quanto pur dimostrano il bellissimo mausoleo del Pepoli in Bologna, di mano del Lanfrani, e le statue che di mano di

Pietro Paolo e Jacobello si vedono sull' architrave, che divide nella navata maggiore della chiesa di S. Marco di Venezia il presbiterio dal rimanente della chiesa. Tuttavía ancora in mezzo ai seguaci dello stile toscano, erano alcuni che seguitavano altra maniera; e manco eccellenti si mostravano più veneziani; onde ben si può dire, che in nessun altro paese d' Italia le arti risursero con aspetto così variato, come in Venezia: forse perchè, dice il Cicognara, *nessun altro paese era centro d' altrettanta potenza e prosperità.*

Ma i Toscani, come da fonte propria, dovevano trarre maggior luce e profitto dalla scuola de' primi pisani. Se non che la scultura, innanzi di pervenire all' altezza del Ghiberti e di Donatello, era mestièri che salisse un altro grado. I detti seguaci della scuola di Niccola e Giovanni piuttosto la conservarono in quella eccellenza, che la facessero veramente ad una nuova e maggiore salire. Pareva, che la stessa città, che l' aveva veduta risorgere, dovesse altresì vederla avanzare per opera di quell' Andrea Pisano, del quale a ragione disse il Vasari, *che per pratica e per studio fu stimato in quella professione il maggiór uomo che avessino avuto insino ai tempi suoi i toscani.*

Peccato, o meglio vituperio, che la maggior parte delle sue opere sieno perite; e quasi frutto di barbara età, sieno state disperse pe' giardini, e sformate quelle statue, che con istile grandioso e mirabilmente superiore al suo secolo fece per ornamento della facciata del Duomo di Firenze; che, giunta a due terzi in tempo, che avrebbe avuto intelletto e forze a condurla quale al solenne edifizio si conveniva; e distrutta quando l' intelletto e le forze de' trecentisti mancavano per degnamente ricostruirla, come mostrò l' infelice sperimento del 1588, ha troncato forse la speranza di essere ottimamente eseguita.

Ma a testimoniare la eccellente virtù di Andrea Pisano, rimangono quelle figurette di marmo, che sono per finimento della porta del campanile dello stesso Duomo, e intorno al medesimo, in certe mandorle, i sette pianeti, le sette virtù, e

le sette opere di misericordia di mezzo rilievo; dove le espressioni e gli atteggiamenti sono tali, che mai, dice il Vasari, la scultura non fece meglio. Minor perdita abbiamo sofferto delle opere di Andrea, gettate in bronzo; non potendosi avere un più grande e compiuto testimonio del suo valore, che nei bassirilievi che adornano la porta di S. Giovanni, dirimpetto al Bigallo; i quali servirono di lume e di esempio al Ghiberti, perchè nello stesso luogo facesse cosa degna di stare in cielo.

Avverte il Vasari, che nella sopraddetta porta di S. Giovanni fu Andrea aiutato da Nino suo figliuolo; il quale, datosi alla scultura, superò il padre, ed ogni altro dell'età sua; essendo stato egli il primo a cavar veramente, come dallo stesso Vasari è detto, la durezza dai sassi, e ridurgli alla vivezza delle carni, lustrandogli con un pulimento grandissimo. Alla qual testimonianza procacciano fede intera, fra l'altre cose sue, quelle due Madonne, che si veggono in Pisa nella chiesetta della Spina: l'una che allatta il figliuolino in sottilissimi panni involto; e l'altra in piè, e in attitudine graziosissima di porgere una rosa al bambino Gesù, che con altrettanta grazia la riceve. Così l'arte della scultura da padre a figliuolo andava avanzandosi verso la perfezione, senza uscire dal vivo e dal naturale. Anzi a questo proposito vo' notare, che il sopraddetto Nino pose la seconda delle descritte Madonne in mezzo a' santi Giovanni e Pietro, e nella testa di San Pietro fece il proprio ritratto.

Alla scuola d'Andrea Pisano, oltre al figliuolo, arrecarono splendore e gloria quell'Alberto Arnoldi, che scolpì la Madonna dell'altar del Bigallo, e Gio. Balducci da Pisa, che, per tacere di altre sue opere, fece in S. Francesco, presso Sarzana, il sepolcro al figliuolo di Castruccio, signore di Lucca.

L'architettura, che trovandosi più in alto della pittura e della scultura richiedeva un ingegno ancor maggiore e più gagliardo per farle onore, non ha poco da gloriarsi di Andrea Pisano. Ma con rammarico e sdegno ricordo le sue fabbriche: la più parte fatte in servigio di quella laida tirannide del duca di Atene: che, sorta quando gli uomini sapevano e volevano

punire i tiranni, ebbe vita brevissima e svergognata. Nè a guardargliela bastarono le molte torri intorno alle mura della città e l'altre fabbricazioni. Le quali d'altra parte confermarono ad Andrea il nome di eccellente architetto; e gli fruttarono premii ed onori grandissimi. Conciossiachè egli, ancor dopo la cacciata del duca, fusse adoperato dalla Signoría; e dalla medesima ricevesse la cittadinanza fiorentina, che allora, essendo qual cosa il nome di cittadino, reputavasi grandissimo onore.

Veniamo ora ad Andrea Orgagna. Il quale, come Michelangelo due secoli dopo, ebbe mente e cuore per abbracciare pittura, scultura, architettura, e poesía. Ma egli nelle tre arti del disegno mostrò quel valore, che consentivano i differenti avanzamenti di ciascheduna. Aveva principiato, come narra il Vasari, dallo studiare scultura sotto Andrea Pisano, e vi aveva dato opera per qualche anno. Poi, sentendosi tratto dalla sua potente fantasía a spaziare coll'arte in più ampi confini che non comporta la scultura, si mise a studiar pittura, rendendosi ancor più pratico del disegno, e facendo altresì quegli esercizii che al colorire a tempera e a fresco si riferiscono.

Le prime sue prove furono in S. Maria Novella, nella maggior cappella de'Ricci, dove fu tolto in compagnía da Bernardo suo fratello. Di questo Bernardo Orgagna parlano gli storici, come di uno che fu coetaneo di Giotto, ma non suo discepolo. Somiglia molto nella maniera di fare a quel Buonamico Buffalmacco, allievo del Tafi, e più famoso per le burle e facezie, delle quali si dilettò assai, che per le molte pitture ch'ei fece, quantunque non fussino prive d'ogni merito.

Le pitture dell'Orgagna nella Cappella de'Ricci furono distrutte per dar luogo a quelle tanto celebri e tanto ammirate di Domenico Ghirlandaio. Il quale, avendo ridipinto lo stesso soggetto della vita di nostra Donna, è fama che delle invenzioni che v'erano di Andrea, molto si servisse. La stessa sorte non ebbero i dipinti che Andrea poco dopo condusse nella cappella degli Strozzi; dove, dipingendo da una parte le glorie del paradiso e nell'altra le pene dell'inferno, mostrò

quanto studio ed amore egli pose in Dante; ritraendo sì le une e sì le altre, secondochè le trovava descritte nel poeta sovrano. Ma l' arte sua non così allora gli si prestava, come sarebbe stato mestieri per incarnare la poesía dantesca, ch' egli s' aveva tutta nella mente invasata. E sebbene in quella pittura, e nell' altra eziandío della morte e del giudizio, ch' ei condusse in campo santo di Pisa, e poi meglio replicò in Firenze nella chiesa di S. Croce, facesse conoscere, che nell' altezza de' concetti e nel vigore della fantasía entrava innanzi a tutti i pittori del suo tempo, pure ne' modi del dipingere, lasciò molto desiderare. Onde la sua scuola rimase vinta, e come oscurata da quella dei giotteschi: i quali, seguitando un maestro manco ardimentoso, e più imitabile nelle forme, nelle attitudini e nel colorito, fecero salir l' arte alla grandezza di Masaccio.

E fra' giotteschi di quel tempo maggior obbligo ha l' arte a Stefano fiorentino, che fu chiamato con frase dantesca scimia della natura, per essere stato di lei fedelissimo imitatore: e al figliuolo Tommaso, soprannominato Giottino dalla fedele imitazione ch' egli fece della maniera di Giotto. Se non che (imitando quegli artisti non propriamentee le cose de' loro maestri, ma il modo ch' essi avevano tenuto di guardare e ritrarre il naturale) passò lo stesso Giotto nella unione e bellezza dei colori. E guardando ora quella sua tavola del Cristo morto, acquistata, non ha molto, alla R. Gallería di Firenze, e tanto bene descritta dal Vasari, possiamo affermare, che la pittura fece in Giottino un notabile e maraviglioso avanzamento in ogni parte. E se coloro che oggi gridano l' arte cristiana, nol facessero per ignoranza, o per ipocrisía, si potrebbe mostrar loro, a fine di sgannarli, che le belle forme e il bel colore non distruggono l' affetto religioso. Nè l' età di Giotto ricusò di fare ogni sforzo per aggiungerli meglio che poteva. Mi duole, che con la sopraddetta tavola di Giottino non si possa vedere quel che egli, richiesto l' anno 1344, dai dodici riformatori dello stato di Firenze, dipinse nella torre del podestà in onta e vituperio del duca di Atene. Oltre ai meriti dell' artista si

ammirerebbe e loderebbe il potere dell'arte, adoperata utilmente per punire con durevole infamia le tirannie e le tradigioni, e ricordare la vendetta che delle une e delle altre fanno i popoli non inviliti. Laonde se vantaggio fu in quel secolo, rispetto alle arti, esso è da intendere che fusse in questo modo: che non i costumi del tempo facessino buone e oneste le lettere e le arti (i quali anzi avrebbono inclinato a renderle pessime e disonestissime), ma che le lettere e le arti cercassero di forbire e migliorare i detti costumi; dove per verità la loro opera non riuscì del tutto inefficace: e quando altro non avessino ottenuto, ella è pur gran cosa l'aver cominciato con una luce potentissima e non più veduta a dissipare le tenebre di quella ignoranza feroce, per la quale principalmente fu tristo e infelice il medio evo.

La città di Siena ebbe allora pittori che gareggiarono coi fiorentini. Una prima gara fu tra Taddeo Gaddi e Simon Memmi, che amendue furono discepoli di Giotto. Seguitarono a gareggiarsi i discepoli de' discepoli di Giotto; talchè co' sopraddetti Stefano e Tommaso, possiamo mettere a fronte i fratelli sanesi Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Dal primo de' quali, detto per errore Laurati, ottenne la pittura maggior vaghezza nei vestimenti, e più maestosa aria nelle teste; onde di lui scrisse il Vasari, che nelle dodici storie di nostra Donna, ch' ei dipinse nella pieve d' Arezzo, tentasse d'ingrandire la maniera del dipingere. Ma Ambrogio meritò ancor più: e nella storia da lui dipinta in Siena nel chiostro de' frati minori, videro gli artefici la prima volta contraffatto con destrezza (in una spaventevole tempesta) il rabbuffamento dell'aria, e la furia della pioggia e de' venti. Ed oltre a ciò, il conobbero coloritore a fresco più pratico di quanti erano stati innanzi a lui; e finalmente in quel che dipinse nella maggior sala del palazzo di Siena, s' accorsero che lo studio delle lettere e della filosofia, ch' egli fece in gioventù, lo aiutò gagliardamente per esprimere con maggiore ingegno e sapienza le grandi passioni.

Quanta discordia non assaliva in quel tempo le nostre provincie. E Siena, non meno delle altre città, grondava di san-

gue cittadinesco. Volendo adunque con visibile documento insegnare alla sua patria, che non alle discordi e sciagurate moltitudini, ma ai pochi savi e virtuosi cittadini s' affidasse, fece un venerando vecchio, cinto di real corona, per simboleggiare il reggimento di Siena; e intorno ad esso ritrasse di naturale ventiquattro de' più illustri e benemeriti uomini; fra i quali era Dante Alighieri; come colui, che, avendo meglio d'ogni altro conosciuto la mala radice delle discordie d'Italia, seppe altresì additare il modo di sbarbarla in quel poema, che a ragione è stato chiamato, della rettitudine; e come fu la maggiore e più viva espressione di quel secolo, così divenne specchio di vera civiltà ai secoli avvenire.

Benedetta veramente la pittura, quando ella serve per recare sui nostri occhi palpabili documenti di virtù e sapienza civile. E sì che in quel secolo di perpetue gare e inimicizie, il magistero delle arti era il solo che avesse autorità di mantenere gli animi uniti. Di che rende fede la celebre compagnía e fraternita de' pittori: che l' anno 1350, sotto gli auspici di S. Luca evangelista, si formò in Firenze, con obbligo di ritrovarsi insieme in un oratorio, e quivi, dopo aver renduto grazie a Dio, che aveva privilegiato la loro patria nel rinascimento dell' arte, conoscere i bisogni di ciascuno, e trovar modo di aiutarsi e proteggersi l' un l' altro.

Torniamo ad Andrea Orgagna per ammirarlo scultore ed architetto. Egli era per verità in ben altre condizioni che la pittura l' arte dello scolpire dopo Andrea Pisano; alla cui scuola l' Orgagna aveva fatto i primi studi. Se non che l' Orgagna, avendo ingegno più universale del maestro, e fatto per grandeggiare d' una forza tutta propria, diede alla scultura un' impronta risoluta e grandiosa di maestà e di facilità, che non era stata veduta in altri. E per ottenerla secondo che l' indole sua gagliarda ed attevolissima richiedeva, non volle punto guardare quel po' d' antico che in quel tempo si conosceva, e a cui i primi pisani, quantunque meno che da alcuni non è stato detto, pur tennero alquanto l' occhio rivolto, come quelli, che, dovendo l' arte quasi morta risuscitare, avevano

bisogno di alcuna guida, che li rendesse più baldi e solleciti all'ardua impresa. Ma l'Orgagna tutto si diede allo studio della natura viva, dietro alla quale potè più liberamente, e più originalmente d'ogni altro adoperare il suo ingegno, imprimendo nelle sue figure quella vita, che niente manca per dirle animate, ed assoggettando in guisa il marmo alla potenza del suo ingegno, che si dovesse piegare quasi molle cera.

Il conte Cicognara, parlando dell' Altare e del Tabernacolo di Or S. Michele, come le più insigni opere di questo scultore, esclama: *Beato costui se avesse studiato l'antico:* come se, non avendo studiato l'antico, non avesse a bastanza provveduto alla sua gloria e dell'arte. Anzi a noi è avviso, che non c'era altra via che quella, nella quale l'Orgagna si mise. E dove si fosse dato a studiare le greche e le romane antichità, avrebbe per avventura potuto ottenere quella scelta di forme, che non vi trova lo storico della scultura: ma assai più facilmente non avrebbe aggiunto quella singolare espressione e verità maravigliosa, che lo stesso storico vi ammira. E certamente poi non avrebbe contribuito con le sue opere a dare all'Italia una scultura tutta propria di lei, e niente schiava dell'antica.

Ma l'arte dove più l'Orgagna signoreggiò, fu l'architettura: a cui poco più rimaneva perchè al colmo della vera sua gloria tornasse. Se la famosa Loggia de' Lanzi non si vedesse ancora in piè, nessun testimonio di scrittore potrebbe mai farci comprendere qual potenza d'ingegno fusse nell'Orgagna; e come egli sentisse l'importante ufficio, a cui era stato chiamato in quella fabbrica interamente patria, e destinata ad accogliere nelle pubbliche adunanze i magistrati della fiorentina repubblica: ai quali nello stesso luogo Arnolfo aveva innalzato il palazzo, che ancor oggi a guardarlo fa tremare. Giustamente questa loggia fu detta la più bella del mondo: dove, meglio che in ogni altro edifizio, la maestà è congiunta con l'eleganza; e dove, più che altrove, si vede una nuova e potentissima forza d'architettare: che può dirsi quasi tutta sola dell'Orgagna e del suo tempo.

Che se a lui non è dovuto il merito attribuitogli dal Vasari e dal Baldinucci, di essere stato il primo ad usare gli archi semicircolari, in luogo di quegli a sesto acuto, trovandosi detto uso anche in edifizi precedenti alla sua loggia, da lui, e unicamente da lui, è forza riconoscere il felice ardimento di girare l'arco romano in vani di straordinaria grandezza. Come pure se negli ordini dei pilastri fece vedere Andrea un resto di quella barbara maniera, di cui già iva forbendosi il secolo ringiovanito alle arti belle, seppe le modanature, gli aggetti, e gl'intagli accomodare così bene a tutto l'ampio edifizio, che ne scaturì facilmente quella quiete, dove l'occhio e il pensiero trovano il più sublime riposo, e il cuore, che non sia vile, non può fare a meno di commoversi a tanto testimonio di nostra civile e passata grandezza; cui pare che ci abbia renduto indifferente il continuo vederlo, o piuttosto l'essere venuti in tempi, che l'amor del guadagno ha vinto ogni altro affetto. Bisogna pur dire, che se per l'Italia fu età, in cui l'arte valesse a mostrare tutta la sua virtù negli edifizi, certamente fu quella. E giova, ogni volta ne viene 'l destro, ridurlo alla memoria de' posteri tralignati; i quali sanno biasimare le fazioni e le discordie, che allora travagliavano le nostre provincie, ma non saprebbero, non che imitare, nè pur concepire il coraggio e l'ingegno, impressi in tanti monumenti, che durano ancora, perchè avessimo maggiormente ad arrossire della molle e vana età nostra.

Avendo ragionato dei due più venerati e maravigliosi edifizi, che si veggono nella piazza dell'antica Signoría di Firenze (oggi detta del granduca), cioè del palazzo vecchio e della loggia dell'Orgagna, non fia inutile dir qual cosa di detta piazza. Essa deve il suo primo allargamento a quel tumulto fierissimo, che innanzi al 1298 fu cagione, perchè le case degli Uberti fussino gettate a terra dal furore della parte contraria. Nel principio del secolo decimoquarto la piazza fu accresciuta con la distruzione di varie casipole; e nell'anno 1342, il duca d'Atene l'allargò maggiormente, isolando il palazzo della Signoría per essere più a giuoco a difendere la sua ti-

rannide. Da ultimo nel 1356 fu così ampliata e ridotta, che vi potesse capire tutto il popolo, che alle pubbliche deliberazioni, non ignaro de' suoi diritti, accorreva. E tale si è mantenuta insino ai dì nostri. La qual piazza, avvegnachè non abbia nè la vastità nè l'aspetto teatrale ed uniforme di molte altre, forse più ammirate, riesce nondimeno all'occhio dell'artista la più bella e meglio ornata: senza dire che nessun'altra piazza moderna è sì gloriosa di memorie italiane. Qui parlavano, e non inutilmente, i cittadini della repubblica: qui le solenni leghe si stipulavano; qui del supremo comando si rivestivano i capitani degli eserciti; qui le città vinte e i castelli soggiogati pagavano i loro tributi, e ogni anno venivano a testimoniare la loro soggezione; e qui finalmente il popolo era spesso tratto, come a prendere le armi, così a rallegrarsi in quelle pubbliche feste, di cui noi, generazione tutta forestiera, abbiamo per fino perduta la ricordanza.

Quasi nel medesimo tempo, che in Toscana tanta gloria aggiungevano alle arti Giotto, Andrea pisano e l'Orgagna, rendeva maraviglioso frutto alle medesime in Napoli Masuccio II. Il quale, avendo studiato i principii della scultura e dell'architettura sotto Masuccio I; onde per memoria di lui si chiamò con quel nome; e poscia andato a Roma con animo di meglio conoscere il fabbricare antico nei resti degli edifizi, giunse ben presto ad intendere i modi tenuti dai romani, che erano al tutto contrari a quelli gotici, che s' usavano da molti. Per lo che di mala voglia si mise a proseguire la chiesa famosa di S. Chiara, che d'ordine di Roberto re era stata cominciata da architettore tedesco; veggendo che bisognava terminarla altresì in quella gotica forma; come ch' egli cercasse farvi il possibile per abbellirla e renderla solida e maestosa. Nè altrimenti, che con maniera tedesca, o almeno molto a quella vicina, cominciò il campanile della stessa chiesa: che poi in tempi meno remoti fu terminato secondo gli antichi ordini. E qui è da credere al sig. D'Agincourt, che il De Dominici andò errato nel riferire al suo concittadino l'intera opera, a fin di mostrare, con soverchio amor pàtrio, che innanzi al

Brunelleschi, e agli altri maestri fiorentini del XIV secolo, aveva Masuccio restituita nella sua piena luce l' ottima architettura. Tuttavía non neghiamo, che ebbe torto il Vasari a tacere di questo Masuccio, le cui opere non potevano essergli ignote, e dovevano avergli fatto conoscere, che dove a quello era conceduto di usare liberamente la sua arte, rendeva assai manifesto il profitto de' suoi studi in Roma, e il suo amore a quell' architettura. Egli, oltre alla sopraddetta di S. Chiara, fece altre chiese per contentare la molta e fervida devozione della reina Sancia, moglie di Roberto. La quale fu sì tenera de' monisteri e delle altre cose di religione, che, mancatole il marito, si rese monaca anch' essa. Ma il marito, mentre visse, non solo nella fabbricazione delle chiese mise in opera l' ingegno e sapere di Masuccio; ma l' adoperò eziandío in cosa quanto odiosa al popolo napoletano, altrettanto stimata utile e importante alla sicurezza del governo; conciossiachè col disegno e modello di esso Masuccio, si tagliasse il monte, e si fabbricasse il castel S. Elmo: che ancor oggi è riguardato come un gran sostegno del trono. Se pure a tutelare la vita e il potere de' principi non valga più l' amore de' popoli, che qualunque fortezza o castello.

Dopo quell' opera fu Masuccio adoperato in lavori di scultura; e le continue morti di que' principi e principesse della corte di Roberto gli diedero continue occasioni. Prima morì la moglie di Carlo, duca di Calabria; poi la madre del re. Non era molto tempo passato, che il medesimo duca Carlo, primogenito di Roberto ed unico maschio, venne a morte. Roberto re mancò ancor egli da indi a non molto. Finalmente la reina Giovanna, succeduta a Roberto, pagò la pena de' suoi delitti e laidezze con quella morte infame, che le diede il nipote e cognato, dopo averla rilegata in Puglia, e promessole sicurtà. A tutti costoro (senza dire di molti altri signori e gentiluomini e famiglie chiare) fece Masuccio la sepoltura con magnificenza conveniente al loro grado. E quantunque per opera sua la scultura napoletana facesse notabili acquisti, pure ella non aggiunse la eccellenza delle scuole toscane. E ciò altresì inter-

venne alla pittura: che per altro non mancò di commendabili maestri, educati alla scuola di maestro Simone. I quali furono Gennaro di Cola e un tale Stefanone, che dipinsero per lo più in compagnía; segnalandosi l' uno per esattezza e diligenza; e l' altro con quel suo risoluto e sollecito pennello cominciò a fare un poco manifesto il genio e gusto della scuola napoletana.

Reca maraviglia, che, mentre in Toscana e in gran parte dell' Italia inferiore le arti del XIV secolo tornavano, dove più, dove meno, all' ottimo, rimanessero così addietro nell' Italia superiore, e particolarmente nella Lombardía; dove alla gotica architettura erano renduti i maggiori onori; quasi che gli esempi de' pisani e fiorentini architetti e scultori o rimanessero ignoti ai lombardi, o non avessero appo loro sufficiente autorità. Ma nè ignoti nè senza autorità erano alla Lombardía le mirabili opere di Niccola pisano, di Arnolfo e dell' Orgagna. La condizione civile di quella provincia, diversa da quella de' paesi napoletani e romani, ed affatto opposta a quella dell' ancor libera Toscana, impediva il ritorno di un'arte, che, come più volte abbiamo detto, riceve il principale incremento dai reggimenti e costumi de' popoli.

Noi non sapremmo bene accertare, se Gio. Galeazzo Visconti nel dare l' anno 1388 principio e favore all' immensa edificazione del duomo di Milano, fusse mosso dall' essersene egli votato alla Vergine per avere un figliuolo maschio, come alcuni storici affermano, ovvero, come scrive il Latuada, per espiare con questa solenne testimonianza di religione una qualche parte delle sue enormissime scelleratezze, che a Dio e al popolo 'l rendevano odioso. Ma ben possiam dire con certezza, ch' egli avrebbe chiamato le arti da qualunque altra nazione, dalla Toscana in fuori. Conciossiachè nella repubblica fiorentina trovò invincibile opposizione a divenire re d' Italia con la forza, com' era diventato duca di Milano con l' inganno; donde s' accese quella gagliardissima guerra del 1390. Nel qual tempo per l' appunto innalzavasi il tempio milanese con orgoglio di vincere tutte l' altre fabbriche erette in Toscana e da toscani artefici. Era pertanto da aspettare, che d' oltre-

monte fussero fatti venire gli edificatori, e spezialmente dalla Germania: dove, dopo l'edificazione della famosa cattedrale di Strasburgo, che fu modello alla milanese, la così detta architettura gotica, contraria alla toscana, traeva ne' suoi immensi templi l'ammirazione di tutta Europa. Ed è notabile, che la sopraddetta inimicizia politica s'appigliò in guisa fra le arti toscane e le lombarde, che bisognarono nuovi mutamenti di stato per togliere la odiosa gara e raffratellare le dette arti. Le quali spesso, contro la loro natura, son costrette a pigliar parte nelle civili discordie e pubblici rivoltamenti.

La Certosa di Pavía è un altro celebre monumento dell'arte lombarda sul finire del secolo quarto decimo: anch'esso innalzato da Gio. Galeazzo. Il quale, avendo con la scelleratezza d'un assassino più tostochè col coraggio d'un conquistatore allargato la sua dominazione (nella quale, se la morte di lui non s'opponeva, sarebbe facilmente caduta tutta Italia) sperava forse coll'innalzar templi e monisteri, di far tacere i tanti rimorsi che lo dovevano lacerare, se pure agli ambiziosi principi si lasciano i rimorsi sentire; o di rendere manco odioso il suo nome, imprimendolo sopra monumenti eretti in onore della religione. Veramente incresce, che questa divina e incorruttibile figliuola del cielo, nata per consolazione dei buoni, e niente amica dei tristi, abbia dovuto allora servire spesso di mantello alle cupidità e malvagità dei potenti, e che le arti belle ne sieno state il mezzo più efficace. Ma egli è pur così. Quanto più nel trecento i principi erano malvagi e dissoluti, tanto più onoravano la religione coll'opera delle arti. E la Certosa di Pavía, cominciata e altresì continuata, se non con bella maniera, certamente con ricchezza inestimabile di cose preziose, ne fa non ultima testimonianza. Ma que' pubblici segni d'ipocrisía non erano accetti a Dio. Le sorti di quei divoti e scellerati principi mutavansi ad ogni generazione: e le lor famiglie dal più alto colmo della prosperità cadevano nella miseria e nell'oblivione.

Memorie non più liete, ma diverse risvegliano le arti ope-

ratrici in Venezia; dove in quel secolo alla suprema dign
della repubblica sorgeva il tremendo palazzo: tinto del sang
dello stesso doge, Marino Faliero, che l'ordinò: e dello ste
architetto, Filippo Calendario, che ne diè il disegno. Amend
più per vendette particolari che per ben pubblico involti n
fatal congiura; il cui successo infelice non servì che a r
dere più gagliarde e terribili le forze della dominatrice nobi
contro cui aveva lungamente ed inutilmente lottato il pop
Singolarissima è l'architettura di questo edifizio, comp
di vari stili. Il quale da una parte mostra tutta la magnifice
veneta, e dall'altra il gagliardo cervello dell'architetto,
nella bizzarra ed arditissima costruzione, par che rivelass
suo animo, capace di affrontare i pericoli d'una congiura,
dita contro il più vigilante e sospettoso e inesorabile gove
Un altro architetto in quel tempo stesso fioriva in Vene
detto mastro Bartolommeo, degnissimo di memoria. Il q
fece la porta del palazzo ducale, chiamata della *Carta*,
autore del palazzo Foscari sul Canal grande a sinistra: o
grandiosa e molto dal Sansovino commendata.

Dopo avere in questo libro discorso, il meglio che per
si poteva, il risorgimento delle arti italiane avvenuto nel t
e quarto decimo secolo, nel qual tempo avvenne altresì qu
delle lettere, tedio non fia fermarci un poco a conoscere
potere ebbero le une sulle altre. Primieramente, stante l'
nità de' loro principii, siamo di credere, che le stesse caus
noi sopra accennate, come produttrici o almeno aiutatrici
risorgimento delle arti, producessero ovvero aiutassero qu
delle lettere. Vero è per altro, che, sebbene dal rialzarsi d
prime al rialzarsi delle seconde non molto tempo corre
pure dobbiam confessare, che nel decimo terzo secolo la p
sía e l'eloquenza non mostravano la faccia del bello così, c
l'architettura, la scultura e la pittura. Chè un Guitton d'Are
un Guido dalle Colonne, un Brunetto Latini, e un Guido
valcanti non potrebbono reggersi al paragone degli architet
scultori pisani Niccola e Giovanni, e del fiorentino pittore
mabue. Nè fu senza ragione che in sul principio maggiori o

coli incontrassero a' poeti e a' prosatori; i quali trovarono lo stromento del loro ingegno, voglio dire la lingua volgare, assai rozzo ed informe: e dovettero per conseguenza cominciare dal ridurre quello, il meglio che era possibile, acconcio alla espressione de' loro pensieri e de' loro affetti.

E qui non entrando nella interminabile quistione della formazione del volgar nostro, diremo, che una volta la poesía e l'eloquenza ebbero la lingua formata, giunsero alla perfezione assai più sollecitamente delle arti del disegno; le quali furono ben lontane dall'avanzare con quella celerità, colla quale si rialzarono nelle opere de' primi pisani; e la ragione, a noi pare questa; che lo scrittore eseguisce con lo stesso stromento, con cui concepisce ed inventa; là dove all' artista non sempre la mano obbedisce, come farebbe mestieri, all' ingegno; anzi nell'uso di quelle cose, che alla parte esterna e sensibile dell' arte si riferiscono, trova più lunghe difficoltà, derivanti dall' essere i sensi manco pronti dello spirito ad ottenere la propria perfezione.

Laonde, senza negare che gli esempi del bello e del vero renduti prima manifesti dagli artisti, abbiano servito di stimolo per sollevare l' ingegno de' poeti, avremo per cosa certa, che l' opera de' poeti, giunta con maggior sollecitudine alla perfezione, tornò poi sommamente profittevole al perfezionamento degli artisti: che è quanto dire, che se le fabbriche e i bassirilievi di Niccolò pisano e di Arnolfo, e le storie dipinte da Cimabue s' aggiunsero a rendere sempre più disposto al vero e al bello l' ingegno di Dante (il quale sappiamo eziandío che molto da giovane si dilettò nel disegnare e dipingere), la poesía di Dante, dove l' arte della parola fu la perfezione stessa, valse ad informare di quella terribile grandezza quanti dopo lui furono più grandi pittori, scultori, ed architetti. La qual vigorosissima forza tanto più si lasciò sentire nelle opere degli artefici, quanto più acconci e perfetti erano i loro modi di fare. E se l' Alighieri diede a Giotto, suo amicissimo, consigli e lumi intorno alle invenzioni delle sue storie, non per questo il pittor fiorentino raggiunse la eccellenza delle rap-

presentazioni dantesche; essendo ancora imperfetta la sua arte nell'opera che appartiene alla mano; la quale si vede nei lineamenti e ne' colori, e senza cui le immagini non è possibile che arrivino all'animo de' riguardanti nel modo che furono concepite dall'artista. Ciò ancora meglio apparisce nelle pitture dell'Orgagna: non solo studiosissimo di Dante, ma d'intelletto assai più che quello di Giotto, conforme alla terribilità dell'Alighieri. Di che fanno testimonianza splendidissima le sue fabbriche. Ma nelle pitture, dove rappresentò le medesime cose della divina Commedia, avvegnachè si sforzasse di figurarle nel modo che le trováva descritte dal poeta, pure la espressione di esse, cioè quel che si vede (e nelle arti non si concepisce che quel che si vede) mostra più tosto la imperfezione della pittura in quel secolo, che la virtù dell'esempio, cui il pittore aveva tolto ad imitare.

Meglio i pittori che sul finire del decimo quinto e il principiare del decimo sesto secolo fiorirono, quando cioè l'arte della pittura era allo stesso grado di perfezione, che la poesia di Dante, ritrassero della virtù di quel poeta: come sarà da noi avvertito quando verrà la volta di doverne ragionare. Ora solamente noteremo, che nella decimaterza e decimaquarta età l'architettura principalmente, e in molte parti anche la scultura, rappresentano i gradi dell'eccellenza dantesca. Nè fu il solo Dante, che ebbe autorità sull'ingegno degli artisti. Anche il Petrarca e il Boccaccio esercitarono il medesimo potere, secondo che l'indole di quelli fusse stata meglio conformata allo stile di questi due altri maestri della poesía ed eloquenza italiana. Secoli non sì deplorabili per civili discordie e sozze tirannidi, che non sieno da ammirare altresì per frutti d'ingegno e di sapienza, quali non furono più veduti in altro tempo.

LIBRO TERZO

SOMMARIO

ɪi possono nelle storie determinare con distinzione di fatti
dei secoli. — Pittori toscani che vivono fra il cadere del
[uarto, e il risorgere del decimo quinto secolo. — Gherardo
e Dello Fiorentino. — Principio di magnificenza nelle case
ze. — Spinello aretino e Lorenzo de' Bicci. — Lippo fioren-
ddeo e Domenico Bartoli; e Paolo Uccelli. — Obblighi che
ɜst' ultimo l' arte della pittura. — Pittori veneti dello stesso
– Scuola di Murano. — Pittori napoletani, e opere di Co-
del Fiore. — Scuola bolognese del Dalmasio; e suo parti-
ɜgio del dipingere le madonne. — Rivive un poco in Bologna
;gine bizantina. — Opere e meriti di Galasso Galassi ferra-
Pittura della sagrestía delle Grazie in Milano d'ignoto au-
Scultori fioriti sul confine del quarto e quinto decimo se-
Jacopo della Quercia. — Sue opere e pregi, e mutazione di
in Jacopo della Fonte. — Niccola d'Arezzo; sue opere e
ɔsì nella scultura come nell' architettura. — Andrea da Fie-
Suo sepolcro al Saliceti in S. Domenico di Bologna. — Da
o origine i primi principii della scuola degli scultori fieso-
Scultori lombardi, che in quel tempo lavorano nella certosa
e nel duomo di Milano. — Amicizia costante delle arti na-
e toscane. — Andrea Ciccione scultore ed architetto: e suc
· Stato d' Italia nel principio del secolo decimo quinto. —
ıtica nobiltà, ma la nuova de' mercanti, s' impadronisce della
ca di Firenze. — Potenza cittadinesca del quattrocento, ren-
ɜifesta dai palazzi che sorgono in Firenze. — Palazzo oggi
ːcardi. — Luca Pitti. — Suo palazzo. — Genere di quell' ar-
ɜ, consentanea ai bisogni civili di quel tempo, e da non
onfondere con altra architettura nè antica nè moderna. —
ɩ Filippo Brunelleschi. — Suoi primi studi di scultura: ami-
poi gara di lui con Donatello. — Concorrenza per le porte
ɔvanni. — Il Ghiberti riconosciuto il migliore dagli stessi
nti. — Il Brunelleschi si dà tutto all' architettura. — Si
l' amicizia fra il Brunelleschi e Donatello; e vanno insieme

a Roma per istudiare l'antichità ciascuno per la sua arte. — Doppio fine del Brunelleschi nello studiar tanto le fabbricazioni antiche. — Gli architetti, quando la loro arte è imbarbarita, devono richiamarla a quegli esempi, che le più civili nazioni produssero; mentrechè gli scultori e i pittori devono rifarsi dalla natura viva, dove sono manifesti gli esempi della loro arte: senza che per altro i primi sieno servili imitatori dell'antico, e agli altri sia negato ogni studio delle opere antiche. — Il Brunelleschi trova il modo di voltar la cupola di S. Maria del Fiore. — Scherni che ne riceve da quelli che non l'intendono. — Invidia di cui è strumento il Ghiberti. — Trionfo di Filippo. — Chiese di S. Lorenzo, Santo Spirito, e degli Angeli, e loro architettura. — Accuse fatte al Brunelleschi di aver troppo seguitata l'antica fabbricazione: meno che quella di Arnolfo conveniente ai templi cristiani. — Il che per altro bisogna attribuire alla qualità del secolo, che col principato inclinava sempre più al gentile e all'onorato, e alla forza privata andava cedendo la forza pubblica. — Non si può dire che l'architettura delle chiese del Brunelleschi disconvenga alla religione cristiana, avendo riguardo al maggiore splendore delle ceremonie ch'ella da Bonifazio VIII in poi aveva acquistato. — Nè il carattere dell'architettura romana è contrario al raccoglimento degli animi. — L'architettura può essere applicata a' più generali usi che la scultura e la pittura. — Valore del Brunelleschi nell'architettura militare. — Suo elogio. — Leon Battista Alberti. — Sua educazione e studi di erudizione e filosofia. — L'Alberti è nell'arte più gran teorico che pratico. — Carattere delle sue fabbriche, non disgiunto dalla qualità de' tempi. — L'Alberti non è adoperato da Cosimo; ma invece serve all'amicizia di casa Rucellai, facendo per lei diverse opere. — L'Alberti viene anche adoperato dal marchese di Mantova. — Luca Fancelli, esecutore delle sue fabbriche. — Cosimo adopera molto il Michelozzi, che restaura il palazzo vecchio, ed è fatto del collegio de' gonfalonieri. — Cosimo adopera le arti in servigio della religione. — Chiesa e convento di S. Marco. — Noviziato di S. Croce. — Convento di *Bosco ai frati* in Mugello. — Palazzo Careggi. — Palazzo di Fiesole. — Tutte opere di Michelozzi. — Non è vero che il vecchio Cosimo stornasse le arti dalla purità del cristianesimo, come quello che sopra ogni altra religione è favorevole al principato. — Potenza della casa Medici. — Donatello. — Sua famigliarità con Cosimo e Piero de' Medici. — Stato della scultura in quel tempo. — In che Donatello differisce dal Ghiberti. — Gloria d'ambedue. — Statua del san Giorgio di Donatello, e del così detto Zuccone; e loro pregi. — Putti di Donatello. — Egli fa dall'arte scomparire ogni minutezza. — Quantità delle sue opere; e desiderio d'ogni città di avere le sue opere. — Merito primario del Ghiberti. — Sue porte di S. Giovanni. — Modo col quale egli e gli altri artefici di

quel tempo studiano l' antico. — Carattere della scultura del Ghiberti. — Vantaggio che le arti diverse ritraggono allora l'una dall'altra. — L' orificería. — Luca della Robbia. — Suoi primi studi. — Difficoltà dello scultore. — Cori della musica di Luca della Robbia. — Luca inventore dei lavori di terra cotta invetriata. — Egli trova il modo di colorire i detti lavori, e finalmente gli riesce la prova di dipingere in sul piano della terra cotta. — Seguaci del metodo di Luca della Robbia, e sua celebrità. — Pittura in quel tempo giovata dall' architettura e dalla scultura. — Masolino da Panicale e Parri Spinelli. — Masaccio; il quale dal Brunelleschi la prospettiva, e da Donatello impara il rilievo, applicando l'una e l'altra cosa alla sua arte, che ancora ne difettava. — Opera sua perduta. — Obblighi che ha l' arte a Masaccio. — Cappella del Carmine. — Considerazioni sopra la medesima. — Fra Filippo Lippi, e il B. Angelico. — Lor diversi costumi, e lor differente maniera di dipingere secondo i costumi medesimi. — La natura viva somministra all' Angelico quelle pure immagini di santità. — Dopo veduto Masaccio, anch'egli abbellisce e ingrandisce un poco la sua maniera. — Gentile da Fabbriano, sua maniera di dipingere; adoperato dalla repubblica di Venezia : e poi chiamato in Roma a dipingere in Laterano con Vittore Pisanello veronese. — Stato delle arti in Roma; che tornano un poco a prosperare sotto Martino V; e poi ricadono sotto Eugenio IV. — Porta di bronzo di san Pietro. — Pontificato splendidissimo di Niccolò V e suo favore agli artefici. — Pietro della Francesca. — Suoi studi, e vantaggi che reca all' arte dal lato specialmente della prospettiva e dell' ignudo. — Suo opere. — Servigii renduti a Niccolò V da Bernardo Rosellino fiorentino. — Modelli di opere non eseguite. — Gran danno per la bellezza di Roma è la morte di Niccolò V. — Il successore Calisto III niente favorisce le arti. — Pontificato di Pio II, e suo amore alle lettere ed alle arti, non poco raffrenato dalla ristrettezza in che allora si trovava l'erario pubblico per la guerra de' turchi. — Fabbriche da lui erette a spese proprie. — Avversione di Paolo II verso i letterati. — Demolisce parte del Coliseo per fabbricare un gran palazzo alla sua famiglia. — In tutti i principi d' Italia di quel secolo è lo stesso amore per le arti. — Alfonso I di Napoli. — Antonio Solario, detto il Zingaro, il quale per amore diventa di magnano un gran pittore. — Viaggia per l'Italia, e torna a Napoli pratico dell' arte. — Alfonso l'adopera nel suo poggio reale. — Chiostro di S. Severino, dipinto dal Solario; e meriti grandi di quell' opera. — Invenzione del colorito a olio, recata in Italia da Antonello di Messina. — Domenico Veneziano ucciso da Andrea del Castagno. — Sua maniera di dipingere. — Pochi pittori nel quattrocento usano il colorito a olio. — Pregi della tempera dei quattrocentisti. — Stato delle arti nell' Italia superiore. — Invenzione delle così dette *conche*. — Lavori idraulici. — Regno di

Francesco Sforza. — Opere d'arti condotte sotto di lui. — Raffratellamento delle arti toscane con le lombarde. — La continua fabbricazione in Milano fa sì, che i pittori si diano specialmente allo studio della prospettiva. — Primi a farsene onore. — Magnificenza dei duchi estensi, Niccolò III, Leonello, e Borso. — Pitture di Cosimo Tura. — Quantità di fabbriche erette sotto Borso. — Maraviglioso trasporto della torre di Bologna l'anno 1455. — Magnificenza de' Gonzaga, e lor favore agli artisti. — Arti in Venezia. — Tutti i principi gareggiano nel favorirle.

Allorquando nelle storie si valica da un secolo all'altro, non si può assolutamente determinare i confini, come si farebbe d'un tenitorio, nè trovare differenza notabile fra gli ultimi anni del secolo che cade, e i primi di quello che sorge; essendo che le umane generazioni, quasi sfumando, si cangiano, e spesso la nostra vita non tutta si risolve in un secolo. Laonde, eccetto que' straordinarii e potentissimi ingegni, destinati ad improntare del loro valore il nuovo secolo, la più parte degli uomini che si formano fra il finire d'una generazione, e il principiare d'un altra, non presentano per l'ordinario un carattere molto spiccato e distinto; talchè spesse volte si rimane in forse se le loro opere debbano stare con la prima, o con la seconda età. Di tal natura in fatti sono gli artefici, che spesa una porzione di lor vivente nel decimo quarto secolo, toccarono altresì di alquanti anni il decimo quinto.

E fra' pittori toscani si possono agevolmente annoverare Gherardo Starnita, maestro di gaio stile e spiritoso, e nel ritrarre le cose della natura prontissimo; e Dello fiorentino, assai pratico e buono coloritore, e particolarmente commendato per una special grazia di condurre le figure piccole. Costoro recarono nella Spagna l'arte italiana, ed in Italia le ricchezze e gonfiezze spagnuole; ma il secondo sperimentò, che come i meriti del suo ingegno, innanzi che andasse in Spagna, erano stati onorati dai suoi cittadini, così le borie del suo animo e i fregi cortigianeschi furono dai medesimi allora vòlti in ischerno e derisione. Chè, avendo egli, tutto

gonfio della vanità spagnuola, domandato le bandiere con la confermazione de' privilegi, ed essendogli state denegate, ne scrisse subito al re di Spagna; il quale pregò caldamente la Signoría di Firenze a voler concedere questo onore all' illustre artista; che, come l' ebbe, se ne gloriò in pubblico, tornando a casa a cavallo con le bandiere, e vestito di broccato. Il popolo, e specialmente gli artefici, che conosciuto l'avevano in gioventù, nel vederlo passare per Vacchereccia, sì il proverbiarono e motteggiarono, ch' egli, stimando invidia quel che era libero dispregio alle sue vanità, tornossene in Ispagna; dove in seno alla più splendida fortuna terminò i suoi giorni, dolendosi continuamente della ingratitudine e de'costumi della sua patria, quando in vece doveva accusare le sue stolte arroganze. Le quali non potevano essere tollerate in un tempo, che le arti non avevano ancora indossato il mantello di quell'ambizione, che le rese al tutto cortigiane sul finire del cinquecento.

Proprio il pittor Dello, sì avido di onori, e sì nemico della semplicità degli artefici d' allora, era fatto per altri tempi. E come non ridere al vederlo negli ultimi suoi anni lavorare in Ispagna col grembiale di broccato? E pure costui lasciò di non poche pitture a fresco da pregiare. Nelle quali sebbene si facesse scorgere non molto buon disegnatore, pure se ne dee tener conto per essere fra' primi che incominciassero con qualche giudizio a scoprire i muscoli ne' corpi ignudi. Ma chi volesse a prima giunta vedere come il cuore di un artista si rivela tutto nell' arte, consideri Dello, che inclinato da natura a gonfiarsi de' titoli e degli splendori delle corti, riescì e s' onorò specialmente, e sopra ogni altro, nei lavori destinati a rallegrare nelle morbide stanze la magnificenza de' signori. La quale in Firenze cominciava allora a mostrarsi più che non avrebbe per avventura comportato la civile fortuna: e fu il primo indizio che molto di vita non sarebbe rimasto a quella repubblica, dove nell' antecedente età i cittadini, come nota il Villani, *viveano sobrii, e di grosse vivande, e con piccole spese, e di molti costumi e leggia-*

drie grossi e rudi; e di grossi drappi vestieno loro e le loro donne, e molti portavano le pelli scoperte sanza panno, e colle berrette in capo, e tutti con gli usatti in piede, e le donne fiorentine co' calzari sanza ornamenti, e passavansi le maggiori d' una gonnella assai stretta di grosso scarlatto d' Ipro, o di Camo. cinta ivi su d' uno scaggiale all' antica e uno mantello foderato di vaio col tassello sopra, e portavanlo in capo; e le comuni donne vestite d' un grosso verde di Cambragio per lo simile modo, e lire cento era comune dota di moglie, e lire dugento o trecento era a quegli tempi tenuta isfalgorata; e le più delle pulcelle avevano venti o più anni, anzi ch' andossono a marito. Di sì fatto abito e di grossi costumi erano allora i Fiorentini, ma erano di buona fè e leali tra loro e al loro comune, e colla loro grossa vita e povertà feciono maggiori e più virtudiose cose, che non sono fatte a' tempi nostri con più morbidezza e con più ricchezza.

E a questa maggior morbidezza e ricchezza vuolsi riferire il principio di que' vaghi e splendidissimi fornimenti di camere; nelle quali furono veduti que' grandi cassoni di legname con varie foggie d' intagli ne' coperchi; dove niuno era che non facesse dipingere o insegne di famiglia, o istorie greche e latine, o favole tolte da' poeti, ovvero cacce, giostre, novelle d'amore, e cose simili. Nè in cotal maniera si dipingevano solamente i cassoni, ma anche i letti, le spalliere, le cornici, ed altri così fatti ornamenti. E tanto di quest' uso era la magnificenza e il pregio, che i più eccellenti pittori non si vergognavano di esercitarlo. Ma nessuno si portò meglio di Dello; e fu tenuta cosa veramente rara, ed in quel genere maravigliosa, tutto il fornimento d' una camera, ch' egli dipinse a Giovanni de' Medici, quando con le sue ricchezze, liberalità e prudenza cominciava gettare le fondamenta alla futura grandezza della sua famiglia.

Furono ancora intorno a quella età Spinello aretino, pittore di gran fantasía, che dipinse nel campo santo di Pisa, e fece molte altre opere per la Toscana; e Lorenzo de' Bicci, il

più franco e sollecito dipintore di quel tempo, e sì risoluto nell'arte, che per lui si videro la prima volta figure grandi e maggiori del vero, fatte con maniera ragionevole, e con una migliore proporzione di tutte le parti. Del che, se non fosse stato l'incendio appiccato nella chiesa del Carmine, avrebbero fatto testimonianza i martiri, che il Bicci per commissione della famiglia Silvestri, in una facciata della medesima dipinse. Opera più vasta e più gagliarda per l'addietro non era stata fatta, della quale molti valenti uomini di poi si giovarono. Nè fecero piccolo onore a Lorenzo le cose da lui condotte per Niccolò d'Uzzano; il più magnanimo, e il più prudente cittadino, che rimanesse alla repubblica fiorentina. Il quale volendo lasciare una memoria degna del suo veramente grande e liberale animo, diè principio col disegno del Bicci alla fabbrica della Sapienza, ovvero Studio, dove un certo numero di giovani fiorentini dovessino essere alle scienze e alle lettere gratuitamente allevati. Ma la morte di Niccolò fu cagione, perchè l'opera non fusse compita. Nè giovò ch'ei per la fabbrica, e per l'entrata di detto Studio lasciasse sul monte di Firenze grandissime somme. Le quali, ingoiate dalle guerre e dalle segrete rapine, fecero conoscere quanto sia spesso manchevole la fede dei posteri e degli eredi alle generose volontà.

Molto lodato dal Vasari è un cotal Lippo pittore fiorentino, le cui opere furono circa il 1410. Il quale cercò d'imitare la maniera di Giottino, ed ebbe ingegno assai fecondo, e vario, e ghiribizzoso; oltrechè nel colorire fu piuttosto superiore che uguale a' migliori. Di Taddeo Bartoli e di Domenico, suo nipote ed allievo, può giustamente gloriarsi la scuola sanese. A Taddeo, *come al miglior pittore de' suoi tempi,* fu data a dipingere la cappella del palazzo pubblico di Siena, e la sala contigua; nè gli mancarono lavori per altri luoghi di Toscana; e fu chiamato anch'egli a dipingere nel campo santo di Pisa. Se non che il nipote dipinse con maggiore e miglior pratica, e nelle istorie fu assai più vario e copioso, che non s'era mostrato il zio.

Ma sebbene questi artefici agevolassero maggiormente la

via. perchè l'arte uscisse dall' infanzia de' primi maestri. pure da nessuno di loro fu così avvantaggiata come da Paolo Uccello: il quale fu il primo, che dopo il risorgimento della pittura attendesse con più ostinato studio alle cose della prospettiva. applicandosi e insistendo con più ardore, dove più trovava difficoltà da superare. Nè alcuno ignora, come al suo tempo le maggiori difficoltà erano per l' appunto nella prospettiva e negli scorti. Cominciò per tanto a mostrare con grazia e proporzione il modo di fare sfuggire le linee in guisa che in un piano lo spazio, che è poco, acquistasse tanto di parere assai lontano e largo, onde aggiungendovi col mezzo dei colori le ombre e i lumi a' suoi luoghi, la pittura all' occhio, che rimane ingannato, si paia cosa viva e di rilievo. Fu altresì il primo a mettere in buona regola ed uso il girare delle crociere, degli archi, e delle volte; ed è fama pure ch' ei fosse inventore di quelli, che i pittori chiamano svolazzi de' panni posti addosso alle figure, che *fatti*, come dice il Baldinucci, *a tempo e a luogo, non lasciano d' apportar loro spirito e vaghezza.* Si guadagnò inoltre la riputazione di condurre i paesi a più perfezione che non avevano fatto coloro che erano stati innanzi a lui; e finalmente studiò molto nella pittura degli animali, dilettandosi in ispezial modo degli uccelli, onde fu cognominato Paolo Uccello. Di tutte queste cose, meglio che ogni altra sua opera, fanno fede le pitture nel chiostro di S. Maria Novella, quantunque molto dal tempo danneggiate.

Stimò il Vasari, che la soverchia investigazione *di alcune cose di prospettiva difficili e impossibili*, ancorchè capricciose, impedì a Paolo di mostrarsi sempre eccellente nelle figure, come il leggiadro e sottile suo ingegno avrebbe potuto. E per verità noi non contrasteremo al giudizio dello storico aretino; nè ci acqueteremo interamente alle lodi, un po' esagerate, che ne fa il Baldinucci. Ma tuttavía sarem di credere, che senza gli sforzi certamente maravigliosi che fece l' Uccello intorno alla prospettiva, e a' modi più difficili di atteggiare e fare scortare le figure, e dar loro quella fierezza, che potrebbe richiedere una battaglia, una giostra, od altra cosa

di grande e gagliardo movimento, non avrebbe poi l'arte così avanzato in coloro, che vennero dopo lui; i quali, togliendo via quel tritare e profilar troppo le cose, e riducendo a più ordinata e naturale maniera le attitudini e gli aggruppamenti delle figure, salirono a tanta gloria, quanta se ne vede nelle mirabili opere loro, che sono il maggiore esempio della più eccelsa perfezione.

E volendo dire anche de' pittori veneti di quel tempo, non è da sdimenticare quello Stefano da Verona, le cui opere a fresco furono da Donatello lodate sopra quante allora se ne vedessero. Ma più ancora importa far menzione della celebre scuola di Murano. Dove sul cominciare del quattrocento ebbe principio la nuova maniera, che poi in Venezia si perfezionò. Molto deve l'arte a quell' Andrea Muranese, non tanto per le sue opere, che ritengono il secco dell'età prima, quanto per aver egli introdotta la pittura in casa de' Vivarini; che, succedutisi gli uni agli altri, accesero i primi lumi di quella gloria, di cui s'illustrarono i fratelli Bellini, e i due gran principi dell' arte veneta, Giorgione e Tiziano.

I Napoletani anch' essi allora ebbero qualche pittore degno di menzione. Tal fu per certo Colantonio del Fiore; da cui devono riconoscere una morbidezza di colorire maravigliosa in quel tempo, nè veduta per l'addietro in quella scuola. Costui nato nel 1352, e vissuto lungamente, venne elevandosi coll'arte fra le guerre e intestine calamità, che sconvolsero il regno negli ultimi anni della prima Giovanna, fino alla morte del torbido e ambiziosissimo Ladislao; e giunse alla sua maggior riputazione nel regno della seconda Giovanna, non meno della prima marcia in lussurie e disonestà: ma come la prima, desiderosa di adoperare la mano degli artefici in opere di religione. Si ha che per lei Colantonio dipingesse parecchie immagini, e segnatamente quella tavola di S. Anna con la nostra Donna ed altri Santi, per la così detta chiesa di S. Maria la Nova. Ma l'opera migliore che facesse mai Colantonio, fu un S. Girolamo, che dal piede d'un leone trae fuori una spina, dipinto per la chiesa di S. Lorenzo di Napoli, nella cui sagre-

stia tuttora si vede, non senza ammirazione della grande verità, con la quale è condotto.

Nel principio del quattrocento vanta la città di Bologna quel Lippo Dalmasio, che dal suo maestro Vitale ereditò il titolo di Lippo dalle madonne; titolo che non solo egli non ismentì, ma onorò per forma, che le sue madonne, veramente improntate di tutta la santità, che i divoti sogliono riferire alla Vergine, parvero a Guido Reni fatte per un occulto dono infuso da Dio, anzichè per forza di umano sapere.

È notabile, che i discepoli del Dalmasio, de' quali non istaremo qui a ripetere i nomi, invece di seguitare il buon esempio del loro maestro, si perderono dietro ad alcune immagini venute di Costantinopoli; onde fecero un poco allora rivivere in Bologna quella secchezza e goffaggine bizantina, che dalla eccelsa scuola di Giotto era stata da per tutto vinta e sbandita. Vero è per altro, che le sopraddette immagini non avrebbono per avventura avuto forza di svolgere dal buono dell' arte i pittori bolognesi, se il Dalmasio avesse con più universali e gagliardi studi sostenuto l'onore della sua scuola; come nello stesso tempo, e non molto lontano, fece in Ferrara Galasso Galassi; lo stile del quale parve al Lanzi non partecipare nè del bolognese, nè del veneto, nè del fiorentino, ma aver tali pregi, che non facilmente si riscontrano nella più parte delle opere di quel tempo. Ancor egli dipinse nella chiesa di Mezzaratta in Bologna: ma l'opera sua migliore, secondo che giudica il Lanzi, fu una storia a fresco dell' esequie di nostra Donna, fatta in S. Maria del Monte per commissione del cardinale Bessarione legato di Bologna.

Sul confine del secolo decimoquarto e quintodecimo non è facile trovare in Italia una pittura più copiosa di figure, come avverte lo stesso Lanzi, di quella della sagrestía delle Grazie in Milano; dove ogni sportello presenta un fatto del vecchio e nuovo Testamento. Ignoto è l'autore, ma ben si conosce, da quel che rimane, che l'opera è condotta da una sola mano: il cui stile (giudica il sopraddetto storico) *è secco,*

ma di un colore, ove il sole non ha percosso, così vivo, così bene impastato, così spiccato dai suoi fondi, che non cede ai migliori veneti di quella età, nè ai fiorentini migliori, e chiunque ne sia l' autore, è originale, nè altri somiglia fuor che sè stesso.

Similmente fra gli scultori fioriti sul declinare del trecento e il cominciare del quattrocento, dobbiam contare, per dire de' più noti, Jacopo della Quercia sanese e Niccolò aretino. Il primo de' quali si acquistò grande reputazione co' lavori di Bologna, dove ornò del suo scarpello la porta principale di S. Petronio; co' monumenti sepolcrali di Lucca: e finalmente con la fonte di Siena; la quale piacque tanto, che i sanesi gli mutarono il nome di Jacopo della Quercia con quello di Jacopo della Fonte. E in verità, considerando queste ed altre opere di Jacopo, è forza confessare, che la scultura per la costui virtù, si mostrò più sciolta ne' panneggiamenti, e più morbidamente carnosa ne' contorni; senza che punto scapitasse negli altri meriti già acquistati di semplicità, gentilezza e viva espressione.

Fra le cose che diedero maggior fama a Niccola d'Arezzo, fu la statua sedente d' uno degli evangelisti per il Duomo di Firenze, fatta a concorrenza co' più chiari uomini del suo tempo, non eccettuato Andrea pisano, alla cui maniera egli molto si conformò. Il Vasari, parlando di questa statua, dice, che Niccolò ne fu molto lodato, *non si essendo veduto insino allora, come si vide poi, alcuna cosa migliore tutta tonda di rilievo.* Onde non è maraviglia se lungamente si penò a fare distinzione dalle statue sue a quelle di Andrea pisano, che erano nello stesso luogo. Dallo stesso Vasari sappiamo, che l' aretino Niccolò fu condotto in Roma d' ordine di Bonifacio IX per fortificare e dare miglior forma a Castel. S. Angelo, *come migliore di tutti gli architetti del suo tempo.* Da ultimo vogliamo notare, che questi due artefici meritarono di essere del glorioso numero di coloro, che concorsero in Firenze per le porte di S. Giovanni, dove ebbe la palma il Ghiberti.

Meno celebre, per vero dire, ma non men degno di memoria, è un tal Andrea da Fiesole; che fiorì anch' egli fra il finire del trecento, e il cominciare del quattrocento. Nè bisogna scambiarlo con quell' Andrea Ferrucci, pur fiesolano; ma che fiorì quasi un secolo e mezzo dopo. Dobbiamo esser grati al conte Cicognara, che mise in luce un' opera di questo primo Andrea, nel chiostro di S. Domenico di Bologna, da nessuno mai per lo innanzi osservata con diligenza. È un sepolcro eretto al giureconsulto Bartolommeo Saliceti, che parve allo storico della scultura, lavorato con lodevolissimo magistero, e da anteporre a quelli del Sinibaldi in Pistoia, e dell' Arringhieri in Siena, eseguiti parecchi anni avanti colla medesima maniera. Onde si può dire, che in sin da quel tempo i Fiesolani dall' essere semplici squadratori di pietre, per cavare in un tenitorio sterilissimo qualche profitto dalla industria delle loro mani, principiàrono a divenire maestri di scultura, e quasi a fondare quella scuola, tutta fiesolana, da cui fra poco doveva sorgere un Mino, e non molto dopo un Andrea Ferrucci.

Tanto il duomo di Milano, quanto la Certosa di Pavía furono grandissima e continua occasione di lavorare agli statuari lombardi; alcuni de' quali fiorirono sul confine de' due secoli. Nè tra questi furono senza fama Jacopino da Tradate milanese, che scolpì nel duomo della sua patria quella statua di Martino V, fatta innalzare nel 1418 da Filippo Maria Visconti per gratitudine della consacrazione dell' altar maggiore; e Marco Agrate, anch' esso scultore, per lo stesso duomo, d'una statua d' un S. Bartolommeo scorticato. Queste opere furono troppo lodate da' contemporanei, e nella loro imperfezione fanno conoscere l' inimicizia che era fra le arti toscane e le lombarde.

Il che non si potrebbe dire delle napoletane; le quali non lasciarono mai di mostrarsi amiche delle tosche, dopo gli esempi che in quella città avevano lasciato i grandi pisani. Di che fanno fede le fabbriche e le sculture di Andrea Ciccione. Erasi costui educato nella scuola di Masuccio II: e

quivi, pigliando avversione alle gotiche maniere, aveva appreso i modi dell'antica architettura; come poi mostrò nel chiostro di S. Severino, ch'ei condusse con ordine ionico, e fu una delle più lodate fabbriche che mai facesse. Similmente le sue sculture, con le quali ornò gl'immensi sepolcri di Ladislao re e di ser Gianni Caracciolo, considerate rispetto al tempo che furono lavorate, sono condotte con assai ragionevole maniera. Nè si potrebbero biasimare di secchezza nelle forme e di grettezza ne' panneggiamenti. E se nella invenzione dà noia quel non so che di soperchievole e di ammassato, viene in gran parte compensato dalla grandiosa maestà dell'opera.

Prima d'ingolfarci nel secolo decimo quinto, è da mostrare qual fosse lo stato d'Italia e delle sue provincie. I Visconti, duchi di Milano, signoreggiavano la Lombardía a settentrione. Il duca di Savoia e il marchese di Monferrato la signoreggiavano a ponente. Gli Estensi e i Gonzaga a levante ne occupavano il resto. Principi di minori forze, di non minore ambizione, si facevano a piccoli brani la Romagna, l'Umbria e la Marca. Ostinatissimo scisma di tre, che ferocemente si disputavano la tiara, travagliava Roma. I Napoletani, certi di avere un tiranno, e un tiranno straniero, ondeggiavano fra la stirpe angioina e la casa Durazzo. I Genovesi non erano più repubblicani; e nè pure aveano un signore. Ma gli odi interni la faceano manomettere a' Francesi. I Veneziani stavano sempre fermi in quella repubblica; se non che il Consiglio dei dieci rendeva odiosa una libertà fondata nel terrore e tutta in mano de' nobili. Erano i Fiorentini in mezzo dell'Italia, che si mantenevano liberi. La gente nuova e i subiti guadagni ridussero a poco nel quattrocento in servitù anco Fiorenza. Dove le divisioni, dall'essere prima infra i nobili e la plebe, andavano riducendosi fra quelle famiglie, che ingranditesi nella mercatura si sentivano più potenti ad abbattere l'antica nobiltà e a insignorirsi, quando che fosse, della repubblica. Sì, i mercanti (di cui oggi è sì accetto il mestiere) furono i distruttori della libertà fiorentina. Gente in tutti tempi e in tutte le

repubbliche pestifera. Partigiani della plebe. finchè non l'hanno corrotta e assoggettata. Nemici della nobiltà. finchè non l'hanno compra e trafficata. E nella potenza superbissimi e crudeli, e sempre avari e insaziabili. come la loro origine. Di questa potenza mercantile del quintodecimo secolo, benchè ancora coperta del mantello cittadinesco, non possono i posteri avere migliore testimonianza che ne' palazzi; i quali, nè prima nè dopo furono veduti sorgere sì smisurati di fierezza insieme e di elegante magnificenza; quasi augurio del futuro principato.

Noi non sappiamo cosa fusse il modello che Filippo Brunelleschi fece a Cosimo de' Medici, quando il richiese d'un palazzo per sè. Ma egli dovette essere eccessivo di mole e di sontuosità, dacchè l'accorto Medici, per timore dell'invidia, non volle metterlo in opera; e stimò di non uscire della civile modestia mandando ad esecuzione il disegno di Michelozzo Michelozzi; il quale, come nota il Vasari, *non che ad un privato cittadino, avrebbe potuto bastare a qualsivoglia splendidissimo re.* Questo palazzo, che ha preso il nome dalla famiglia Riccardi, alla quale nel 1659 lo vendè Ferdinando II, per meno di quarantamila scudi, e dalla medesima nel 1814 l'acquistò chi allora reggeva per uso di uffici pubblici, reputarono i maestri dell'arte il primo che si vedesse in Firenze, di ottima maniera; non solo per la gran magnificenza dell' architettura, ma ancora per lo spartito utilissimo e ingegnoso delle stanze, e per le altre infinite comodità che vi sono; onde ha potuto albergare splendidamente re, papi, imperadori, e quanti sono stati in Europa principi di gran fama. Il Milizia disse il cornicione *troppo grave e quasi goffo,* e diè anche un qualche carico all'architetto per aver collocato le finestre del primo piano fuori della diritta linea della porta sottoposta. I quali difetti se pure sono, compensa a cento doppi la tanta e maravigliosa bellezza, che spicca in quella maestosa semplicità.

Intanto il Brunelleschi, che era rimaso corrucciato del rifiuto di Cosimo (per lo che si crede che mandasse in pezzi il suo modello) trovò da soddisfare al vastissimo desiderio del suo ingegno nella temeraria ambizione di Luca Pitti: cittadino

audacissimo, che come aveva imprudentemente vinto ogni altro di potenza, così voleva vincerlo in grandezza e sontuosità di abitazione. La quale in fatti, sopra non disagevole altura, s' eleva più a guisa di fortezza che di casa. Doppie sono le porte, e simili alle porte le prime e seconde finestre; e tutta la facciata di bozzi di pietra con ordine rustico, affinchè l' aspetto non riuscisse manco terribile che magnifico.

Ben fanno conoscere la loro stolta prosunzione coloro che dicono, non essere in detto palazzo quell' arte che usarono i migliori architetti, i quali con la solidità congiunsero la leggiadría; ed apparire piuttosto un gran monte di macigni informi, che un bello e comodo palazzo Non sanno questi cotali, che così ragionano, la migliore architettura essere quella che serve ai bisogni dell' età nel miglior modo possibile, e con questo fine sceglie quegli ordini che più al detto ufficio si confanno. Le discordie civili, che allora travagliavano Firenze, richiedevano, che i palazzi delle più ragguardevoli famiglie, e segnatamente di quella d' un Pitti, il più soggetto forse per le sue audacie a' terribili giuochi della mutabile fortuna, fussino fatti per sostenere l' impeto delle armi. Onde la magnificenza della civile architettura deveva essere principalmente riposta nella forza; e tra gli ordini delle fabbricazioni, il rustico era il solo che vi dovesse campeggiare. Il qual ordine, nella fierezza non è privo di bellezza, quando è con solidità e semplicità adoperato; anzi, secondo che nota il Vasari, per essere il principio ed il fondamento di tutti gli altri ordini, è altresì il più bello, e certo il più conveniente a quel secolo. Nel quale l'arte, conformandosi ai modi antichi del fabbricar romano, tuttavía ritrae tanto dell' età propria e degl' ingegni del paese, che ben può dirsi tutta nostra, e improntata d'una virtù, che non sarebbe possibile confondere con altra nè antica nè moderna. Simile alla divina Commedia; poema unico; lontano da ogni servilità; specchio del secolo in cui fu fatto; e anch' esso giovato dalle opere de' latini e de' greci, che oggi son dette ostacolo alla novità, che poi alcuni cercano nelle fantasíe degl' inglesi e de' tedeschi.

Continuando a dire dell' architettura fiorentina del quattrocento, cui la codarda posterità, bisognosa di piccoli e morbidi ricetti, è costretta ad ammirare senza poterne godere, il palazzo, oggi Quaratesi, in via del Proconsolo, (sebbene minore di mole e di terribilità del palazzo Pitti e del mediceo, ma non meno di quelli mirabile di bellezza architettonica) può essere eziandío addotto in esempio della potenza splendidissima, di cui non meno de' Medici, degli Albizi de' Ricci, degli Alberti e de' Pitti godeva la famiglia de' Pazzi. Fu fatto edificare col disegno dello stesso Brunelleschi da quel Jacopo, che per le sue ricchezze e nobiltà era stato creato dal popolo cavaliere; ed era fra' capi della parte, che ai Medici contrastava il primato della repubblica, mossa probabilmente ancor essa dalla stessa ambizione di padroneggiarla. Ma quando egli e i suoi indomiti nipoti vennero alle mani al tempo di Lorenzo, sperimentarono, che i Medici, oltre alla cupidità del principato, avevano la destrezza di saperselo acquistare.

Di altri disegni di palazzi, di mano del Brunelleschi, sarebbe lungo e forse incerto il favellare; sapendosi ch' egli ne fece una quantità, tutti svariati l' uno dall' altro, comecchè a nessuno mancasse quella impronta di civile severità del tempo. E in vero il primo merito di essersi la nostra architettura giovato de' vetusti esempi, senza servilità e secondo l'indole del proprio secolo, è dovuto allo studio e alla diligenza del gran Filippo Brunelleschi. Egli nella prima gioventù si applicò alla scultura, dove ebbe compagno indefesso e affezionatissimo, Donatello. E pareva, come afferma il Vasari, che l' uno non sapesse vivere senza dell' altro. Ma di amicissimi, in breve divennero emoli; e fu per quel crocifisso che Donato, credendo di aver fatto opera mirabilissima, mostrò all' amico; il quale in iscambio di lodarlo, come s' aspettava, lo motteggiò fieramente con dirgli, che aveva messo un contadino in croce. *Fanne uno tu*, rispose Donatello; e Filippo lo fece, e col fatto lo condusse a darsi per vinto. Tanto è vero, che nelle cose delle arti vogliono esser fatti e non parole; le quali il più delle volte movono da ignoranza o da malignità, mentre che l' esempio entra

nell'animo e inchioda: come fu di Donatello, che punto da quella vittoria inaspettata, fece tal volo nell'arte, che lo stesso Brunelleschi, di lui vincitore, sfidando di poterlo più raggiungere, si diede tutto all' architettura.

Alla quale risoluzione crediamo, che tirasse eziandío Filippo la concorrenza per le porte di S. Giovanni, le quali, dopo cessata l' orribile pestilenza dell' anno 1401, volendo la Signoría di Firenze che si continuassero, e sapendo altresì che la scultura in quel tempo aveva più d' un artefice eccellente, ordinò che si facesse intendere a tutti i maestri che erano tenuti migliori in Italia, che comparissero in Firenze per fare esperimento di loro in una mostra d' una storia di bronzo, simile ad una di quelle che già Andrea pisano aveva fatto nella prima porta. Santissimo provvedimento, e degno di quella repubblica, che ancora nella sua agonía mostrava come le opere pubbliche non devono essere condotte per via di favori e di brighe, ma con libera soddisfazione del comune. Il quale per verità non poteva in quella occasione rimaner meglio e più solennemente soddisfatto: conciossiachè, concorsi all'opera il Brunelleschi, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Niccolò d' Arezzo, Francesco di Valdambrina e Simone da Colle, e venuti a mostra i saggi del loro valore, il Brunelleschi e Donatello, che erano i maggiori competitori, veggendo che quello del Ghiberti era il migliore, e in tutte le particolarità il più perfetto, senza invidia tenere, e con nuovo e poco imitato esempio di virtù, persuasero a' Consoli che allogassero l' opera a Lorenzo, dal quale il pubblico sarebbe stato meglio servito. *Felici spiriti* (ripeterò le parole del Vasari, opportune a questa età meglio che alla sua), *che mentre giovavano l' uno all' altro, godevano nel lodare le fatiche altrui. Quanto infelici sono ora i nostri, che mentre che nuocono, non isfogati, crepano d' invidia nel mordere altrui.* E si noti, che il Brunelleschi superando col suo saggio gli altri cinque, non rimase molto inferiore al Ghiberti. Pure, non volendo aver competitori in un' arte chi si sentiva gagliardo a primeggiare in un' altra, ogni suo studio e fatica rivolse

all'architettura: lasciando che Donatello e il Ghiberti tenessero il campo della scultura. In tal modo. tolta via ogni gara, si rannodò vie maggiormente l'amicizia fra Filippo e Donato, e di compagnia deliberarono di andare a Roma; dove ciascuno. con animo di giovare alla sua arte, si diedero a studiare i monumenti antichi. Ma non andò guari di tempo, che, tornatosene Donatello a Firenze, e Filippo rimasto solo in Roma, attese con maggior fatica a disegnare le rovine degli antichi edifizi: nè restò, dice il Vasari, che non fusse disegnata da lui ogni sorte di fabbrica, e investigato le cignature, incatenature e collegazioni di pietre e di morse; tal che il suo ingegno, conchiude lo stesso storico, *rimase capacissimo di poter vedere nella immaginazione Roma, come ella stava quando non era rovinata.*

Con questo continuo e profondissimo studio nell'antichità, il Brunelleschi mirava a due cose, che gli si giravano nella gran mente; l'una di richiamare i buoni ordini antichi, cioè il dorico, il ionico e il corintio, e con essi riacquistare alle fabbriche i modi di proporzione e di ottima convenienza. Dove non sarà inutile considerare, che, non avendo l'arte degli architetti altro fondamento nella natura, che quelle generali regole di semplicità, solidità, eleganza e proporzione (al contrario dell'arte degli scultori e dei pittori, che ha nel vivo e nel naturale i suoi modelli, dai quali non può nè dee mai dipartirsi) è mestieri che si conformi agli esempi delle più grandi e civili nazioni, alle quali, poichè son giunte al colmo della grandezza e della civiltà, par che la natura stessa dia loro forza e inclinazioni al bello e al maraviglioso. Nè alcuna cosa in fatti attesta tanto l'indole d'un popolo, quanto gli edifizi; ne'quali il servile, il mutabile, il bizzarro, il molle, il feroce s'imprimono facilmente, come i loro contrari; e basta guardare oggi alla fragilità e piccolezza delle fabbriche, per giudicare de' miseri costumi; come non sarebbe stato possibile, che il greco e il romano, in quella loro libertà e dignità pubblica, avessino potuto nell'architettura recar altro, che solidità, fierezza, eleganza e proporzione. Bene adunque fecero i nostri scultori e pittori a

guardare, sopra ogni altra cosa, la natura viva, dove schietta e inalterabile avevano la figura del bello che cercavano; e bene altresì fecero gli architetti a ripigliare i modi dell' arte antica. L' altro concetto, che il Brunelleschi, stando in Roma, agitava di continuo nella mente, era di trovare la migliore e manco dispendiosa maniera di voltar la cupola di S. Maria del Fiore; che, dopo la morte di Arnolfo, era parsa a tutti impresa difficilissima, e d'insopportabile spesa. E dopo molto pensare e contemplare le fabbricazioni antiche, e vedere che la cupola fiorentina non si poteva girar tonda, come i romani voltarono il loro Panteon, atteso le otto facce del tempio che bisognava seguitare, conobbe finalmente, che non c' era altro modo, che girarla a spicchi di dentro col sesto di quarto acuto, che pinge sempre all' insù, facendola con doppia volta, l' una interna e l' altra esterna, da potersi fra l' una e l' altra camminare, e incatenandola agli angoli delle otto facce con morse di pietra e di gran legnami di quercia.

Non è maraviglia, che un tanto ardire, nuovo in tutta la storia delle arti, così antiche come moderne, di levar cioè sopra una tribuna a otto facce, una cupola doppia, senza armadura interna, procacciasse al Brunelleschi le beffe degli altri architetti e ingegneri, adunati a tal fine nell' Opera del duomo. I quali non sapevano nè pur concepire quel che a Filippo fu agevole (la prima e forse l' unica volta) di mandare ad esecuzione. Ben è a maravigliare, che un Lorenzo Ghiberti, che risplendeva d' una gloria tutta sua e mirabilissima, e che avrebbe potuto e dovuto rendere al Brunelleschi il cambio di quella giustizia, che da lui aveva ricevuto per le porte di S. Giovanni, volesse servire di strumento alla invidia e malignità di coloro, che sotto pretesto di onore della città, brigarono perchè nell' opera fusse dato compagno a Filippo, quasi per togliergli una metà della gloria in sì ardua impresa. Ma il Brunelleschi trovò modo di vendicarsi nobilmente: ed aspettato, che la cupola si voltasse al punto da dover fare i ponti per lavorare e mettere su le catene di pietra e di legno, cose di somma difficoltà, si finse malato. Per lo che il lavoro arrestatosi, e conosciuto che

chi era primo ne' lavori di bronzo, poco intendeva nel mestiere del sommo architettore, gli operai del duomo, scornati di aver diffidato dell' ingegno di Filippo, senza più, gli lasciarono solo e tranquillo continuar la fabbrica, con la quale si può dire che l' architettura fosse posta in cielo.

Se non che è da avvertire, che dove nella sopraddetta cupola apparve ancora l' uso del così detto arco a sesto acuto, che fu altresì l' ultimo esempio adoperato con mirabile giudizio dall' architetto, per necessità dell' opera, sorta sopra edifizi di quasi un secolo addietro, nelle altre fabbriche condotte da Filippo nel tempo stesso, che iva innalzandosi la cupola, fu interamente vinta e bandita la tedesca architettura; imperocchè quegli errori e imperfezioni che si notano nelle chiese di San Lorenzo e di Santo Spirito (onde parve al signor d' Agincourt, che si lasciasse ancora in queste, e specialmente nella prima, sentire qualche difficoltà a liberar l' arte del tutto dai gotici modi) devono, come avverte il Vasari, attribuirsi agli esecutori di dette chiese, che, morto Filippo, o per invidia al suo nome, o per istolta arroganza, fecero cambiamenti e variazioni, non secondo il modello lasciato dall' inventore. Tuttavía, ancora colle imperfezioni degli esecutori, il tempio di S. Spirito rimane il più vago e il meglio spartito di quanti ne vanta la cristianità.

Un solo avrebbe potuto vincerlo di bellezza, se fusse stato terminato. Voglio dire il tempio degli Angeli, di cui lo stesso Brunelleschi aveva dato il modello; perciocchè quello che si vede, non si può mai lodare e ammirare tanto che basti, per l' ingegnosissimo concepimento, e' bellissimi modi d' ornare: dove, e nella magnifica cappella de' Pazzi, e nel chiostro di S. Croce (altre opere del Brunelleschi), è forza confessare, che tutta rifiorisse la bellezza dell' arte antica. Il che per altro ha dato motivo di far credere ad alcuni, che il Brunelleschi peccasse di servilità, o almeno aprisse egli la via alla troppo servile imitazione della romana fabbricazione. Intorno a che non sarà inutile allargarci con alquante parole.

Egli non v' ha dubbio alcuno, che il Brunelleschi non

mostrasse l'arte improntata d'una forza e virtù propria, e conforme all'indole del suo tempo, assai più negli edifizi civili e militari, che ne' modelli delle sopraddette chiese. Nelle quali la forma delle romane basiliche è riprodotta come poteva e sapeva un ingegno grandissimo, e grandemente innamorato dell'antico. Nè vorremo noi altresì negare, che ai templi cristiani, destinati ad un uso diverso da quello delle antiche basiliche non sarebbe per avventura convenuta meglio quella architettura, che nell'età antecedente fece gloriosissimi Arnolfo e l'Orgagna. Ma non per ciò sarebbe lecito affermare, che al Brunelleschi mancasse l'animo di sollevarsi con le forze proprie all'austera maestà arnolfiana. L'opera della cupola può essere suggello da sgannare ogni uomo. Era il secolo ben altro che quello d'Arnolfo, che tirava in certo modo il Brunelleschi a ingentilire la sua arte: osservando in ciò i modi tenuti dagli antichi, che senza fallo erano i migliori maestri. Quantunque coperto il principato mediceo, pure cominciava a dominare gli spiriti, e a disporli meglio al gentile e al leggiadro, che al fiero e al terribile. Quando architettarono Arnolfo e l'Orgagna, la repubblica fiorentina era in tutta la pienezza delle sue forze; e la religione era sì immedesimata a que' gagliardi movimenti di libertà, che ben si poteva risguardare una potenza civile. Il decreto di essa repubblica di fabbricare un tempio, *il cui concetto dovesse corrispondere ad un cuore, che vien fatto grandissimo, perchè composto da più cittadini uniti insieme in un sol volere,* era altra cosa, che le principesche e monacali commissioni ricevute dal Brunelleschi per la edificazione delle chiese di S. Spirito, di S. Lorenzo e degli Angeli. I cui modelli paragonati con quelli de' palazzi, che nello stesso tempo e dallo stesso artista furono innalzati, mostrano che la forza pubblica principiava nel decimoquinto secolo, a cedere un poco alla forza privata. Onde l'architettura, la quale, vogliasi o no, è costretta a seguire tutte le più piccole variazioni de' costumi de' secoli, grandeggiò più allora nelle case de' cittadini, che ne' pubblici edifizi. Conciossiachè in quelle doveva servire all'ambizione e alla forza di cittadini

potenti che si disputavano il primato nella repubblica, e in questi alla sola ambizione di uomini, che volevano acquistarsi grazia presso un popolo, che lieto della magnificenza e liberalità principesca non s' accorgeva della nuova tirannide, che dolcemente gli s' imponeva. In oltre, se bene la religione nei principii sustanziali non cangiasse, pure nelle dimostrazioni del culto esterno ancor essa dovette partecipare de' costumi, che da per tutto nel quattrocento andavano rammorbidendosi e adornandosi: e come S. Maria del Fiore, S. Croce e S. Maria Novella sono senza dubbio più conformi alla prima austerità del cristianesimo, e in queste chiese l' anima si allarga più alla fervida contemplazione de' primi fedeli, e più s' interna in quella incomprensibilità dei divini misteri, così la manco severa e più leggiadra maniera del S. Lorenzo e del S. Spirito potrebbe meglio addirsi a quel maggiore e più splendido apparato di ceremonie e di vestimenti, che al tempo di Bonifazio VIII aveva acquistato la Chiesa: senza che per altro il più gentile e ornato genere d' architettura impedisca in detti edifizi quel raccoglimento che al meditare e al pregare si richiede. Imperocchè un' architettura ingentilita dall' arte greca o romana non vuol dire già, che ella pigli una forma contraria alla sublime semplicità, e si carichi di tali ornamenti, che, abbacinando soverchiamente gli occhi, non lascino alcuna quiete all' animo. Non pensiamo all' uso, cui gli antichi avevano destinato il loro Panteon in Roma. Riguardiamolo come opera d' architettura, dove i cristiani adorano il loro Iddio. Chi direbbe, che in esso il sentimento della venerazione sia menomato da tanta bellezza ed eleganza di fabbricazione? Non sono gli ornamenti che tolgono il grandioso e il venerabile agli edifizi; ma sì la quantità e l' uso degli ornamenti: come nelle chiese fatte o terminate nel lussurioso secento, o anche, e forse più, in quelle così dette gotiche dove la vastità delle moli è stranamente offesa da quel minutissimo e disforme accozzamento di fregi, di statue, di piramidi di varie grandezze, e da quel continuo e odioso tagliarsi e *intersecarsi* di linee ad angoli acuti: le quali, non che favo-

rire, disfavoriscono apertamente la grandiosità degli edifizi. E se nelle gotiche chiese, da cui tanta beatitudine viene agli spiritualisti del nostro secolo, non ispirano divozione la oscurità e la barbarie, non so che altro possa inspirarla dal lato dell'arte; laddove nelle architetture greche o romane, opere di tempi e di uomini veramente civili, gli ornamenti sono con tanto gusto e sobrietà adoperati, che niente tolgono alla grandezza e maestà delle linee. Da ultimo non è da lasciare senza considerazione, che l'architettura non è un'arte, come la scultura e la pittura, che tanto valgono, quanto compariscono nelle singole personificazioni. E chi rappresentasse Cristo, e la Vergine, e gli altri Santi con l'espressione e somiglianza degl'Iddii di Grecia e di Roma, anzi che della natura viva, come in alcuni tempi fu fatto con danno dell'arte e della religione, meriterebbe biasimo e riprensione. Ma l'architettura può servire a più estesi e generali usi: e quegli ordini e spartimenti, trovati per tener ferma ed inalterabile la grandiosa bellezza delle fabbriche, possono riuscire acconci al culto di qual si voglia religione, che si pregi di civiltà.

Rimane che sia fatta alcuna memoria del valore del Brunelleschi nell'architettura militare. Disegnò la fortezza di Vicopisano; a Pisa fece il modello della cittadella vecchia; per lui fu fortificato il ponte a mare; ed egli similmente diede il disegno alla cittadella nuova del chiudere il ponte con le due torri. Fece pure il modello della fortezza del porto di Pesaro; e un'altra fortezza si crede, che disegnasse al duca di Milano. Pareva che la sicurezza delle città e de' porti fusse affidata al suo ingegno. Onde Francesco Sforza, che in Pisa sperimentò l'opera delle sue fortificazioni, ebbe a dire, *che se ogni stato avesse un uomo simile a Filippo, si potrebbe tener sicuro senz' arme*; e Cosimo de' Medici, richiesto da Eugenio IV d'un architetto, gli mandò il Brunelleschi, scrivendogli, che *mandava a sua Santità un uomo, cui bastava l'animo di rivolgere il mondo*. Il che, a prima giunta, fece maravigliare il papa, vedendolo sì piccolo e sparuto: come se al corpo si avesse a giudicare l'ingegno degli uomini.

Certo è, che nessuno meritò tanto della sua arte quanto il Brunelleschi: il quale (per riepilogare il già detto) ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi così nelle colonne tonde come ne' pilastri quadri, e nelle cantonate rustiche e pulite: rinnovò la bellezza e varietà delle cornici e de' capitelli; distinse gli ordini l' uno dall' altro, mostrando tutta la loro differenza; diede alle cose la maggior solidità e grazia possibile, e infine crebbe la forza e il fondamento al disegno, di che si giovarono non solo gli architetti, ma eziandío i maestri delle altre arti.

De' quali, innanzi di parlare, vuolsi far menzione de' principali architettori, che fiorirono intorno alla prima metà del secolo decimoquinto. E qui subito corre alla nostra memoria il nome di Leon Battista Alberti. Cominciato a fiorire quando il Brunelleschi avanzava al suo termine, s' educò a quella grandezza d' arte, onde rinacquero in Firenze gli ordini della buona architettura. Nè a ciò contribuì poco il modo, col quale fu allevata la prima sua gioventù; non essendogli mancato alcuno di quegli esercizi propri delle città libere; che, dando vigoría al corpo, aggiungono altresì forza e baldezza all' ingegno e all' animo. Ma condottosi poi al tempo, che colla maggior perdita della libertà i costumi sempre più s' ammorbidivano, e i tumulti civili facevano luogo all' ozio e splendore principesco, gli mancò la forza all' operare, soprabbondandogli invece allo speculare. L' amore alla filosofia di Platone, e lo studio dell' antica erudizione cominciarono colla prima potenza medicea, e col trovato della stampa, ad essere la gloria del quattrocento. Filosofo ed erudito grandissimo fu l' Alberti, come le diverse sue opere attestano. Le quali fanno fede altresì, ch' egli non partecipò alle vanità letterarie del suo tempo; anzi, beffandole pubblicamente, si giovò della filosofia per iscrivere utili e morali trattati, e si giovò della erudizione per dare agli architetti una più certa guida a trar profitto dall' arte antica e dalle opere di Vitruvio, da lui sparse d' infinita luce.

Ma le speculazioni e le lettere resero l' Alberti mag-

giore artista nella teorica, che non riuscisse nella pratica, e tanto maggiore, che mai nessuno dettò più vasti ed utili e sottili ammaestramenti di architettura. I quali mostrano quanto bene sia, che gli artisti possano scrivere eglino medesimi intorno alle arti. Chè, oltre all'autorità che hanno nella loro stessa professione, aggiungono meglio il fine di spiegare tante cose, che rimangono ignote o incerte a coloro, che devono usare l' altrui giudizio. Nè la compagnía delle lettere arreca piccola comodità agli artefici; non solo perchè apre al loro ingegno la via alle invenzioni di tutte l'opere, così di pittura e scultura, come di architettura, ma altresì perchè impedisce, che gli eruditi, che spesso vogliono ciacciare, non li tirino al far di maniera o di convenzione, come fu veduto nel tempo, che l'arte cominciò scadere della sua prima e verace bellezza, e come a noi accadrà più sotto di notare. Vo'aggiungere, che erra chi stima impossibile che l'uomo, dato allo studio delle cose dell'arte, trovi il tempo e il modo di dilettarsi delle lettere; pochi ignorando, che tutti i più famosi pittori, scultori ed architetti de' migliori secoli di queste arti, furono insiememente poeti e letterati e scrittori valentissimi. E fra questi al certo è da tenere per uno de' più chiari l'Alberti. Il quale eziandío meritò dell' arte per aver trovato col mezzo d' uno stromento il modo di lucidare e diminuire le figure, e parimenti di ridurre le cose piccole di maggior forma e ringrandirle: e s'ei nella pratica ebbe fra' coetanei chi l'agguagliò o superò, nessuno egualmente diede alle proprie fabbriche un aspetto tutto speciale; e da rendere un'assai vera testimonianza di quel tempo, che la repubblica fiorentina, indebolita dalle interne discordie, traboccava nelle mani d'uno splendido e magnifico principato. Nel quale i cittadini non avevano più bisogno di quelle smisurate e terribili abitazioni, che un Luca Pitti, non più per magnificenza che per difensione, si fece edificare.

Potrebbe far maravigliare come l'Alberti non fosse adoperato da Cosimo, che pur ebbe continue occasioni, se non si sapesse che il nuovo *signore* dovéva avere a noia l' animo

veramente libero [illegible]; al quale non bastò, che la sua famiglia fosse condannata al lungo esilio, perchè dovesse accostarsi a chi coi maneggi della libertà aveva messo in servitù la patria: e in cambio addisse la sua arte in servigio della veramente liberale e generosa amicizia di Giovanni Rucellai, soddisfacendo prima alla sua religione con la facciata di S. Maria Novella, dove imitò lo stile del dugento per accomodarsi meglio che poteva alla chiesa edificata da' monaci seguaci di Arnolfo, e coll'antica e insieme elegante cappella di San Pancrazio, fatta per mostrare la forma del sepolcro di Cristo a que' divoti, che, non avendo il coraggio di andarlo a vedere in Gerusalemme, ne avevano il desiderio grandissimo. Soddisfece poi alla nobil magnificenza dello stesso Rucellai col fargli il disegno d'un palazzo, che fosse degno di chi tanto diletto prendeva nella maestà e bellezza degli edifizi.

Il Vasari notò alcuni difetti di quest'opera; i quali mal s'appunterebbero in altre fabbriche dell'Alberti, e segnatamente nella chiesa di San Francesco di Rimini, e nell'altro palazzo Rucellai in via della Scala, oggi acquistato dagli Stiozzi: dove certamente le due bellissime logge non hanno gli archi sopra i capitelli delle colonne, ma sì bene gli architravi, come è il vero e proprio modo tenuto dagli antichi. Un tempo questo luogo fu sacro alla sapienza e alla libertà. In quegli orti il Machiavello leggeva i discorsi sopra Livio e l'arte della guerra; e Palla Rucellai, quasi nuovo Catone, vi terminava i suoi giorni, dopo avere egli solo rintuzzato con magnanima fierezza i malvagi consigli di coloro, che, non paghi della tirannide oscena del duca Alessandro dei Medici, mettevano la patria in mano di Cosimo I.

Ma seguitando a dire dell'Alberti, fu in quei tempi Lodovico Gonzaga, marchese di Mantova, che, essendo stato generale de' Fiorentini, e volendo nella loro città lasciare una durevole memoria di sè, deliberò di fare nella Nunziata de'Servi di Firenze, la tribuna o cappella maggiore, buttando a terra una cappella quadra che vi era vecchia nè molto grande. Nè per quest'opera volle servirsi d'altro architetto che di Leon

Battista. Il quale, per corrispondere al grandioso e magnanimo pensiero del marchese, immaginò un modello di forma e di esecuzione difficilissima e capricciosa. Perocchè volle, che la detta tribuna (la cui volta fu susseguentemente dipinta dal Volterrano) fosse a guisa di un tempio tondo, circondato da nove cappelle, che tutte dovessero girare in arco tondo. Il che per altro fu causa, secondo che avverte il Vasari, e il Milizia conferma, che gli archi di dette cappelle, guardati dai lati, par che debbano cascare in dietro, quantunque la misura sia retta, e il modo di fare difficile. Ma non ostante questi difetti, che, volendo tenere quel modo di forma circolare, non si sarebbero potuti evitare da chicchessía, l' opera, che ancor oggi ammiriamo, fu giudicata bellissima, e mostrò il grande animo dell'architetto a voltare in quei tempi quella tribuna nella maniera che fece. Onde il Gonzaga, che ne fu satisfattissimo, il condusse a Mantova, dove fece il modello di diverse fabbriche, fra le quali della chiesa di sant' Andrea; il cui interno fu in grandissima parte guasto dalla prosunzione de' moderni, che per un pezzo han creduto di migliorare quel che manifestamente deturpavano.

Sarebbe indegnità passare sotto silenzio il nome di Luca Fancelli, il quale, come era stato esecutore della maggior parte delle fabbriche erette dal Brunelleschi, così rese la medesima opera all' Alberti. Nè è da riguardare per cosa di piccolo momento l'abilità di così fatti esecutori, da' quali dipende gran parte dell' ottima riuscita degli edifizi: onde allora non erano manuali e meccanici, come a' dì nostri, ma dei principii dell' arte ragionevolmente si conoscevano.

L' architetto, di cui Cosimo il vecchio, maggiormente si servì, fu Michelozzo Michelozzi: il quale l' aveva accompagnato volontario e fedelissimo nell' esilio: e con lui era tornato, quasi partecipando del suo trionfo in patria. Prima d'ogni altra cosa fu il Michelozzi adoperato a riparare il pericolo del palazzo della Signoría, che minacciava rovina, rifondendo e rifacendo le colonne in quel modo che oggi si veggono, e scaricando e alleggerendo il peso delle mura che vi erano sopra;

oltre a parecchie comodità e abbellimenti, secondo l'uso dell'età, che dalla fierezza, e quasi rusticità repubblicana volgeva a splendidezze e morbidezze regie. E tanto meritò l'architetto per questi lavori, che fu fatto del collegio de' gonfalonieri del popolo, e de' Buonomini, che dopo la Signoría erano i magistrati più riguardevoli della città. Così presso ai nostri antichi il maggiore e migliore guiderdone agli artisti era d'innalzarli ai pubblici onori; che, dati degnamente, divenivano il più gagliardo stimolo alla virtù de' nobili ingegni.

Quanto più Cosimo saliva in potenza, tanto più stimava utile l'adoperarsi in servigio della religione, ampliandone più che poteva l'esterno culto, e favoreggiando notabilmente la fortuna de' monaci, per avere in essi tanti partigiani, che nella opinione delle genti la sua autorità confermassero. Trentasei mila ducati si vuole che spendesse per la fabbrica del convento e della chiesa di San Marco, e ne desse a' frati trecentosessantasei per il vitto loro nel tempo che si murava. Egli è certo, che nel darne commessione a Michelozzo, volle che il detto convento (dove prima stavano i monaci silvestrini, ai quali con approvazione di Eugenio IV fu dato l'altro di S. Giorgio) *si rifacesse* (son parole del Vasari) *tutto di nuovo e amplissimo e magnifico, e con tutte quelle comodità, che i detti frati sapessero migliori desiderare.* Nè l'architetto a tanto desiderio mancò; per lo che fu tenuto, secondo la testimonianza dello stesso Vasari, il meglio inteso e più bello e più comodo convento che fusse in Italia.

Similmente Cosimo fece fare col disegno di Michelozzo il noviziato di S. Croce in Firenze, e l'entrata che va di chiesa alla sagrestia, ed altre scale del dormentorio; la bellezza, comodità, ed ornamento delle quali cose ebbero lode e commendazione grandissima dallo stesso Vasari. Il quale non lodò meno il convento che Cosimo, col modello altresì di Michelozzo, fece per i frati zoccolanti a due miglia dal suo palazzo di Cafaggiolo in quel luogo del Mugello, detto *Bosco ai Frati*. E lo stesso storico disse *cosa magnifica e ricca* il palazzo di Careggi; come gli parve, che mostrasse quanto in architettura valeva il Mi-

chelozzi, nel palazzo di Fiesole fatto per Giovanni, figliuolo di Cosimo. Ma Cosimo non si lasciava così andare nelle magnificenze domestiche, che non pensasse molto più a' sacri edifizi. In questo stesso tempo mandò in Gerusalemme un modello pur di mano di Michelozzo, per l'ospizio de' visitatori del sepolcro di Cristo. Anche alla facciata di S. Pietro di Roma pensò, e ne mandò un disegno. Poscia, sentendo che in Assisi a S. Maria degli Angeli si pativa d'acqua con grandissimo incomodo dei devoti che v'andavano ogni anno a ricevere la perdonanza de'loro peccati, vi mandò il Michelozzi. Il quale (e in quella occasione fece il disegno della cittadella di Perugia) non solo condusse l'acqua, ma al convento dei frati fece molti acconcimi utili d'ordine pure di Cosimo; a cui piacque perfino di far mattonare la strada, che va dalla Madonna degli Angeli alla città.

I quali fatti mostrano quanto a torto si dolgono oggi que'cotali, che ripetono il primo corrompimento dell'arte cristiana dall'aver Cosimo de' Medici cominciato a stornare gli animi dalla santità del cristianesimo, invogliandoli delle cose de'Gentili. Nessun papa adoperò più di Cosimo le arti belle in servigio della cristianità; come quella che l'accorto Medici vedeva che non era punto sfavorevole al principato: non solo perchè la prima istituzione di Cristo tien più dalla forma delle monarchie, che da quella delle democrazie; ma ancora perchè le sue massime di umiltà, di pazienza e di rassegnazione tirano gli uomini alla quiete e alla soggezione. Insegna l'apostolo: *Non bonis tantum et modestis, verum etiam discolis reverenter subditos esse.* 2. Pet. 2. Al qual precetto non così facilmente s'assoggetterebbe il genio veemente delle repubbliche: nel cui seno sogliono accendersi certe passioni, che la religione del Crocifisso raccomanda di tenere di briglia.

Col qual discorso non intendiamo di manifestare alcuna nostra opinione; ma solamente vogliamo far conoscere che Cosimo de' Medici non istornò, nè poteva stornare gli animi dalla religione cristiana; anzi niente altro doveva essergli più a cuore, che di conservare nel popolo, coll' autorità del principato,

quello che un secolo avanti era fervore cittadinesco. E si può dire ch' egli coll' amore de' frati, congiunto coll' altro non men vantaggioso degli artisti, si agevolasse la via a quella potenza, che divenne odiosa quando non era più tempo di combatterla. E i mal diretti sforzi de' nemici della casa Medici, i quali stimarono di usare la infermità di Piero, e i disordini delle sue sostanze, non servirono, che a confermare la grandezza di quella famiglia; cui le ambizioni troppo sfacciate di alcuni, e le discordie di molti fecero invincibilmente potente.

Un altro artista, sommamente caro a Cosimo e a Piero eziandío, fu Donatello. Il quale nella prima gioventù fu soccorso ed aiutato dalla nobil famiglia Martelli. Ma poichè ebbe fama da competere co' più valenti, entrò nella grazia del Medici, che l' amò e osservò mentre visse, e morendo lo raccomandò a Piero suo figliuolo. Il quale, oltre all' averlo onorevolmente arricchito, il tenne fra' suoi più cari amici e dimestici.

Eccoci pertanto condotti a parlare della scultura nel tempo, che l' architettura era salita al suo più alto punto di gloria. Ma se in quest' arte primeggiò il Brunelleschi, ed ebbe gloria egli di averla tutta posta nel colmo della sua grandezza, piuttosto seguitata che emulata da altri, l' imperio della scultura in quello stesso secolo si disputarono Donatello e il Ghiberti. Nè potrebbe diffinirsi, come anche giudica il Cicognara, qual dei due meritasse più, dacchè ciascuno di loro attendendo ad una parte con maggiore studio e profitto, che ad un' altra (per esempio Donatello più a' lavori di marmo, e Lorenzo maggiormente alle opere di getto, dove non ebbe chi lo paragonasse) s' elevarono nella stessa arte, con gloria piuttosto dissimile che disuguale. Oltre a ciò, prevalse Donato nella espressione degli affetti e nella diligente imitazione della viva natura; mentrechè fu vinto dal Ghiberti nell' abbondanza de' concetti, nella invenzione e nobiltà de' componimenti, e in una maggior considerazione delle cose dell' arte: senza che però l' uno difettasse delle virtù che erano maggiori nell' altro, non potendosi vedere un più bello e pulito getto della Giuditta di Donato, e di quella *sua statua*, che i Padovani innalzarono con la mano di tanto

maestro alla memoria del loro famoso ed amato capitano Erasmo Gattamelata: come altresì ne' bassirilievi de' pergami di San Lorenzo in Firenze, e in quelli della chiesa del Santo di Padova, mostrò quanto egli valesse nelle invenzioni e componimenti delle storie; senza dire del vivo esprimere delle passioni, che era il suo principal merito, e di quel moto ed atteggiamento, che dava alle figure. Del che è troppo famoso e noto testimonio la statua di S. Giorgio, che fatta per l'arte de'corazzai si vede in Firenze nel lato meridionale di Or San Michele. La quale con quella sua pronta movenza e vivissima espressione, par che ad ogni istante debba spiccarsi del luogo e camminare. Mirabile lavoro; col quale la scultura sarebbe giunta al suo più alto grado di eccellenza, se Michelangelo col suo David non avesse mostro, che si poteva rendere ancor più manifesta la nostra ingiustizia nell' invidiar tanto alla Grecia le sue statue. Le quali aranno forme più scelte, panneggiamenti più nobili, contorni più dilicati, posare più dignitoso; ma in nessuna di esse si trova il vivo e l'animato, che i nostri toscani, e particolarmente Donatello, impressero nel marmo. E di ciò, non meno del S. Giorgio sopraddetto, fa fede la non men celebre statua di Barduccio Cherichini, nel lato del campanile del Duomo, che è verso piazza: il quale, per esser calvo, fu chiamato lo *Zuccone*, e poi sempre con questo nome conosciuto. *Favella, favella*, ebbe ragione di dirgli lo stesso autore, a cui pareva che si fosse animato sotto lo scalpello.

In questa statua è altresì da notare un pregio dell' arte, dove Donatello non ebbe pari, voglio dire, che nessuno meglio di lui seppe misurare l' effetto che le opere devono produrre, vedute di lontano. Paiono cavati con la vanga gli occhi a questo Zuccone, ed ogni altra cosa lavorata a grandissimi colpi di scalpello. Ma veduto in tanta distanza, apparisce in ogni parte perfetto e bellissimo. La qual cosa di saper misurare l' effetto delle opere, vedute nel luogo per cui son fatte, conferma il Vasari, parlando dell' altra statua di S. Marco evangelista, lodatissima dal Buonarroti, che Donatello fece per Or san Michele a spese dell' arte de' linaiuoli. *Questa figura,*

egli dice, *fu con tanto giudizio lavorata, che, essendo in terra, non conosciuta la bontà sua da chi non aveva giudizio, fu per non essere dai consoli di quell' arte lasciata porre in opera, per il che disse Donato che gli lasciassero metterla su, che voleva mostrare, lavorandovi attorno. che un' altra figura e non più quella ritornerebbe. E così fatto, la turò per quindici giorni, e poi senza altrimenti averla tocca, la scoperse, riempiendo di maraviglia ognuno.* Le quali parole del Vasari stima il Cicognara doversi riferire alla statua del Zuccone, parendogli poca la distanza d'Or San Michele; ma lo storico certamente parla del S. Marco: nè è da credere che quello, veduto in terra, non dovesse fare un effetto differente, che guardato al suo posto, benchè non fosse a grandissima distanza.

Altra prerogativa di Donatello fu la leggiadría: della quale particolarmente fanno fede i suoi putti, che da lui introdotti in quasi tutte le opere, ridono d' una bellezza e di una grazia, che la maggiore non si potrebbe vedere; e nella morbidezza delle loro forme, e nella schietta prontitudine de' loro atti fanciulleschi servono per maggiormente sbugiardare l'accusa, che da alcuni gli fu data, di stento e di magrezza d'arte, allegandone l' esempio del suo S. Giovanni di casa Martelli, e della Maddalena scolpita in legno per la chiesa di San Giovanni; le quali figure dovevano mostrare gli effetti dei digiuni e dei patimenti, che la espressione de' soggetti richiedeva. Ma chi vuole ancor più accertarsi che per Donatello scomparve dall'arte ogni minutezza, consideri le sue sepolture, e segnatamente quella a papa Giovanni Coscia, stato deposto dal concilio di Costanza, ch'egli con istile largo e nobilissimo lavorò per cura di Cosimo de' Medici, amico del Coscia, nel tempio di San Giovanni; e l'altra in Napoli nella chiesa di Sant' Angelo in Nido pel cardinal Rinaldo di Branacci, dove il bassorilievo del sarcofago *è scolpito*, dice il Cicognara, *con tanto fuoco d'immaginazione che più a tocco di pennello rapido e magistrale, che a lento e tedioso meccanismo di ferri direbbesi appartenere.* E chi tutte potrebbe annoverare le opere di Donatello; le quali crescendo con la fama di lui empirono il mondo? Nè fu

parte della scultura ch' ei non trattasse; avendo fatto figure tonde, mezzo basse, e bassissime con egual magisterio. Nè fu città che non desiderasse e onorasse i suoi lavori. Cercarono i Padovani con ogni via di farlo loro cittadino; ma egli non volle rinunziar mai a Firenze, dove era Cosimo de' Medici, che oltre al tenerlo in continue opere, l' amava come uno de' suoi più intimi e familiari, e con altrettanto amore veniva corrisposto.

Tornando al Ghiberti, quantunque il suo principal merito fosse nel gettare le opere, e nell' inventare grandi componimenti di storie (di che rendono testimonianza celebratissima le porte di San Giovanni, che non potevano avere maggior lodatore nè maggior lode di quella che ad esse diè Michelangelo, chiamandole degne di serrare il paradiso), ciò non di meno è forza confessare, che nel dar vita alle figure, ed espressione agli affetti, niente lasciasse desiderare. Nè la eleganza e nobiltà delle forme, ch' egli andò cercando, lo tirarono mai all' ideale degli antichi, come il Cicognara vorrebbe far credere. Sarà pure che il Ghiberti e gli altri scultori di quella età, e dell' età antecedente, abbiano veduto e studiato le opere dell' antichità. Noi non neghiamo ciò che più d' uno storico ci assicura. Ma se il dovessimo conoscere, guardando le loro opere, nessuno, che voglia essere sincero con sè medesimo, l' affermerebbe. E bisogna dire, che que' maestri studiavano l' antico, senza che facessino accorgere d' averlo studiato. E se i moderni avessino tenuto lo stesso modo, non si sarebbero così goffamente ammanierati, e non avrebbero perduto ogni sentimento d' arte. Studiate pure, o artefici, l' antico, se vi giova per fare come fecero Donatello e il Ghiberti. A' quali deve l' Italia una scultura propria: da non invidiare altra nazione nè antica, nè moderna.

Devesi poi al solo Ghiberti un genere di bassorilievo, che usando, secondo che gli veniva bene nei suoi componimenti, di tutti e quattro i modi, cioè del tondo, del mezzo tondo, del basso, e del bassissimo, acquistò all' arte un ancor più libero e abbondante esercizio di scolpire; senza il quale non avrebbe potuto nelle porte famose distribuire tante storie

in tanti gruppi diversi, con tutti quegli effetti di prospettiva lineale e con tanta varietà e proprietà, che il più eccellente pittore non poteva usar maggiore in un quadro: talchè per queste due porte, la scultura non ha da invidiar nulla alla pittura. La prima di esse, cioè quella che è verso tramontana, fu da Lorenzo terminata nel 1427, dove figurò storie del testamento nuovo, spartite in ventotto quadri; e la seconda, che è dirimpetto al duomo, ed ebbe il termine alquanti anni dopo, mostra in dieci scompartimenti cose del vecchio testamento; le quali sono così bene descritte dal Vasari, che non si potrebbe far meglio da nessuno: e il parlarne diversamente sarebbe sconcezza. Onde noi lasceremo che ognuno in quel mirabile storico se ne soddisfaccia; e soltanto noteremo, che l'arte del Ghiberti in questa seconda porta mostrò quell'avanzamento, che l'esercizio e un ingegno miracoloso sogliono acquistare; e se nell'altra qualche resto si vede ancora delle vecchie scuole (massime ne' panni, che tengono un poco dell'andare de' primi maestri), qui in ogni cosa grandeggia, nè v'ha difficoltà che non vinca; onde ben conchiuse il Vasari, che in detta opera, *da per sè e tutta insieme, si conosce, quanto il valore e lo sforzo d'un artefice statuario possa nelle figure quasi tonde, in quelle mezze, nelle basse, e nelle bassissime, operare con invenzione ne' componimenti delle figure, e stravaganza delle attitudini nelle femmine e ne' maschi, e nella varietà de' casamenti, nelle prospettive, e nell'avere nelle graziose arie di ciascun sesso parimenti osservato il decoro in tutta l'opera, nei vecchi la gravità, e ne' giovani la leggiadria e la grazia. E in vero si può dire, che questa opera abbia la sua perfezione in tutte le cose, e che ella sia la più bell'opera del mondo, che si sia vista mai fra gli antichi e moderni.* Nè al sommo scultore mancò degno compenso: e poichè allora gli onori e le cariche si conferivano ai valorosi ingegni e ai sommi artefici (che meglio che le larghe paghe, di cui si vantano i moderni, guiderdonavano le loro fatiche), il Ghiberti fu fatto de' Signori, ed onorato del supremo magistrato della città.

Ma la mirabile forza dell' ingegno di Lorenzo, e quella sua considerazione sottilissima nell' arte a fin di vincere le maggiori difficoltà (come per esempio il figurare gran popolo in diversi piani e distanze) non vengono meno per avventura testimoniate dal miracolo di S. Zanobi, scolpito nella cassa, dove è riposto il corpo di quel vescovo. La quale opera ci fa ricordare dell' altra cassa, pur di mano del Ghiberti, che i vecchi fratelli Cosimo e Lorenzo de' Medici fecero fare per riporvi le reliquie di tre martiri, ch' essi avevano fatto venire di Casentino. Tanto era loro a cuore la conservazione della fede cristiana. Ma detta cassa, rubata, disfatta e venduta a peso di bronzo da' Francesi che governarono l' Italia, fu gran ventura ricuperare i pezzi del bassorilievo, che si conservano nella sala de' bronzi della Gallería di Firenze, insieme con tante altre ricchezze dell' arte toscana, e dove pure sono i famosi saggi di esso Ghiberti, e del Brunelleschi per le porte di S. Giovanni.

Se al Ghiberti nel lavoro di dette porte e degli altri suoi bassirilievi, profittasse l'avere anche studiato ed esercitato pittura (come particolarmente dimostrano i suoi lavori di vetro colorato, che danno tanta vaghezza mirabile a' finestroni di Santa Maria del Fiore) non vogliamo qui disputare. Ma ben diremo con certezza, che in quel secolo nessuno artista si dedicava a un' arte senza che rivolgesse i suoi studi a qualche altra, o a tutte ancora. Oltrechè dell' avanzamento d' una si giovava mirabilmente l' altra, e tutte con iscambievole ufficio s'aggrandivano. La stessa orificería quanto non giovò, quasi avviamento al disegno? Il Brunelleschi, Donatello, e il Ghiberti, cominciarono tutti e tre dall' arte dell' orafo, e questa pratica fu continuata in Firenze per molto tempo da artisti, che poi furono eccellenti maestri.

Non riuscì il Ghiberti meno valente nelle statue, che non s'era fatto conoscere nel rilievo. Il suo San Matteo di bronzo, fatto pe' maestri della zecca, in una delle nicchie intorno ad Or S. Michele, è il più grand' emolo del S. Giorgio di Donatello; è un modello di ultima perfezione, che da nessuno di quanti mai

fecero apostoli ed evangelisti fu superato; avendogli dato quel movimento e quella espressione che il soggetto veramente richiedeva; senza dire della bellezza perfetta del lavoro, e del nobile e naturalissimo panneggiamento, e in fine della corrispondenza d'ogni parte col tutto della figura. La quale, come fu più bella del San Giovanni, che il medesimo Lorenzo fece per l'arte de' mercanti, così rimase di bellezza superiore all'altra statua di S. Stefano, che i consoli dell'arte della lana gli allogarono, dopo aver veduto questo maraviglioso S. Matteo. Il quale oggi, senza alcuna sufficiente ragione, è da alcuni tolto al Ghiberti, e dato al Michelozzi. Di che noi non faremo inutile quistione; e in iscambio ci fermeremo ad osservare, non inutilmente, come quelle compagnie di patria industria gareggiavano civilmente per decorare ed arricchire con opere d'arti il venerabile edifizio. Del quale non vogliamo andare più oltre con la nostra storia, senza ricordare l'origine, l'uso e le successive mutazioni.

Nota il Villani, che nel 1289 il comune di Firenze fece fare per la vendita del grano una loggia sopra la piazza di Orto San Michele così detta da una chiesa di San Michele che vi era, e che fu demolita. La qual loggia, architettata da Arnolfo, e composta di semplici pilastri di mattoni, che sostenevano un tetto, è chiamata dallo stesso storico, *molto ricca e bella opera e utile*. Ma nel 1337 Taddeo Gaddi, che seguitò per lo comune l'opera di Or San Michele, rifondò i sopraddetti pilastri della loggia, murandogli di pietre conce e ben foggiate, senza alterar però il disegno di Arnolfo, *con ordine* dice il Vasari, *che sopra la loggia si facesse un palazzo con due volte per conserva delle provvisioni di grano che faceva il popolo e comune di Firenze.* Il quale (non vo' tacerlo) si lasciò assai volentieri imporre la gabella, detta della piazza e del mercato del grano, ed alcune altre gravezze di piccola importanza, per terminare un' opera pubblica e da ognuno reputata utile. Nè finirono qui i generosi desiderii; anzi aumentarono, e divennero altresì testimonianza di grandissima pietà dopo l'orribile pestilenza del 1348, di cui il

Boccaccio ci lasciò quella eloquente e lacrimevole memoria. Conciossiachè gli uomini della compagnía d' Orsanmichele, volendo onorare un' immagine di nostra Donna, alla quale fu riferita la fine della mortalità, fecero quel ricchissimo tabernacolo, che fu, come dimostrato abbiamo, una delle più insigni opere dell' Orgagna. E da indi in poi l' opera de' maggiori artefici nell' abbellire quella fabbrica non fu più interrotta; imperocchè, avendo ciascuna delle arti di Firenze fatto di per sè un pilastro con nicchia per riporvi una statua del Santo avvocato dell' arte, non fu scultore eccellente per tutto il decimoquarto e decimoquinto secolo, che non vi fusse adoperato: onde ben presto quel luogo divenne una visibile e continuata storia della scultura toscana; e insieme un rimprovero alla tralignata posterità: da cui, non che sperare che spenda civilmente le sue ricchezze in monumenti pubblici, bisogna augurarsi che diventi men rea nel guastare e deturpare le opere de' nostri antenati. Io credo, che se quegli antichi e fierissimi repubblicani degli Spini e degli Acciaioli avessino potuto immaginare che le loro superbe abitazioni sarebbero state un giorno stranamente bruttate e ridotte a *locande*, anzichè serbarle al secolo mercante, le avrebbono forse con le loro mani demolite.

È tornando di nuovo al Ghiberti, per non lasciare in silenzio un' altra sua virtù, egli fu ancora letterato, e fu de' primi a scrivere intorno alle arti. E quantunque degli altri artefici parlasse piuttosto scarsamente, e più si allargasse a dire di sè stesso, onde ne fu incolpato dal Vasari, che per altro molto si giovò de' suoi scritti, pur tuttavía non è che i libri da' lui composti (de' quali è un codice nella Magliabechiana), non ostante i difetti e le oscurità e le sconcezze (in gran parte dei copisti), non palesino sempre il giudizio d'un sommo artista. E non farebbe che cosa utile e grata chi oggi riducendoli a sana lezione, si pigliasse la pena di mettergli a stampa.

L' uomo, che nella prima metà del decimoquinto secolo avrebbe potuto contrastare il primato a Donatello e al Ghiberti, fu Luca della Robbia, se dallo scolpire in marmo e in

bronzo, non si fosse dato a cercare maggiore celebrità ne' lavori di terra. Felice età, che vedeva sorgere tanti artisti senza quella servilità, che i migliori ingegni rende seguaci, o l' un dell' altro, o d' alcuno che siasi sopra ogni altro elevato. Conobbe Luca le grandi difficoltà, che gli bisognava superare per tenere il campo dell' arte con i due sopraddetti. Posto anch' egli dal padre all' arte dell' orefice (da cui se gran profitto ritraevano i pittori, molto più ne avvantaggiavano gli scultori, acquistando quella mirabile facilità di modellare e comporre), giunse con quella sua ostinata fatica a impratichirsi del disegno per forma, che nessuno avrebbe potuto in ciò entrargli innanzi: ed io credo, che quanto più egli era divenuto pratico nel disegnare, tanto maggiormente provava difficile lo scolpire; conciossiachè allora l' arte della scultura non avesse gli anticipati modelli di creta, e lo scultore dovesse con una potenza d' ingegno, che appena oggi si crede, recare alle sue voglie il disubbidiente marmo. Grandi ostacoli perciò e quasi invincibili si presentavano a quello scultore, chè non avesse potuto subito contentarsi. E molte volte accadeva, che, per cercare una perfezione, perdeva quell' ardire, e come dice il Vasari, furore d' arte, per il quale in pochi colpi si esprime meglio il concetto, che non farebbe il molto studio, massime se l' opera deve essere veduta in lontananza, la quale si mangia la diligenza, e con essa ogni sapere.

Di tutto ciò fece sperienza Luca nel bellissimo bassorilievo, che condusse per ornamento dell' organo del duomo di Firenze, dove per allusione al luogo scolpì i cori della musica; i quali, veduti oggi in più pezzi nella piccola stanza delle sculture toscane della R. Galleria di Firenze, non finiscono mai di piacerci; e par che ad ogni stante debba sentirsi la voce di que' giovanetti che con tanta grazia e vivissima natura cantano e suonano. Ma allora guardati al luogo, piacquero meno dell' ornamento, che, quasi solamente abbozzato, vi condusse pur di faccia Donatello; che, veduto anch' esso oggi nella detta stanza, diletta meno dell' altro, per *la ragione* contraria a quella, che lo fece più ammirare e

commendare nel tempo che fu fatto. Nè minor fatica, studio e tempo costò a Luca la porta di bronzo della sagrestía del duomo, che, scompartita in dieci quadri, condusse con tal arte e nettezza, che la maggiore non si potrebbe desiderare; onde non meno del marmo prese a noia il bronzo, e volle vedere se altrove potesse cavare maggior frutto de' suoi lavori.

Luca della Robbia aveva bisogno d' una materia, qual' era per l' appunto la creta, dove avesse potuto lavorare con minore ardire e fatica, e con più amore ed accuratezza, e dove altresì avesse potuto tenere il primato, come chi si sentiva fornito d' un ingegno da non rimanere secondo od uguale ad alcun altro. Ma vedeva nel tempo stesso il grande artista, che a troppo fragile materia affidava la sua opera; sì ghiribizzando col suo ingegno gli venne fatto di trovare il modo di assicurarne la conservazione con l' invetriare i lavori di terra, di sorte che resistessero alle ingiurie del tempo. Nè per verità si potevano meglio conservare quelli che ancor oggi con infinito piacere e maraviglia d' ognuno si veggono nel duomo di Firenze.

Non è possibile che gl' inventori delle cose si rimangano contenti al primo trovato; e poichè sono riusciti a vincere una difficoltà, vanno oltre col pensiero per vincerne delle altre. Avendo Luca ottenuto la conservazione delle terre cotte, pensò al modo di poterle altresì colorire; il quale se non fu vantaggioso per le statue e i bassirilievi, nascondendo in certa guisa all' occhio degl' intendenti la mano e l' ingegno dell' artista, diè non poca vaghezza ai lavori d' ornamento, o per muri interni di edifizi, o per volte di cupole e di stanze, o per altre cose di piccole proporzioni; come fu veduto in casa Medici, che furono de' primi a farne sperimento in uno scrittoio del palazzo edificato da Cosimo. Maggiore utilità crediamo essere nella terza invenzione di Luca, nata dalle due prime, e diretta a dare alle pitture quella vita, che elle per sè stesse non hanno; voglio dire il modo di dipingere le figure e le storie in sul piano della terra cotta. Il quale sì fattamente gli riuscì, che dai diversi esperimenti, che ne fece, mostrò di sa-

per produrre con la creta cotta al fuoco gli stessi effetti dei dipinti a olio. E fra i detti sperimenti mi gode l'animo rammentar quelli, che tuttora conservatissimi si veggono in più d'un luogo intorno ad Or S. Michele, fatti per commissione e onore di quelle Arti, che la patria e lor medesime co' propri guadagni nobilitavano.

In somma queste invenzioni, mentre diedero a Luca una particolare celebrità, furono cagione, perchè la scultura acquistasse quest' altro genere di lavoro. Dove gli artisti e le opere moltiplicarono in guisa, che ne fu pieno tutto 'l mondo. E fra quelli, che più allora in ciò si segnalarono, furono i fratelli medesimi di Luca, che prima aiutarono lui ne' grandi lavori, e poi furono capi di scuole, nelle quali i discendenti della famiglia della Robbia, quasi per eredità, ebbono grido e guadagni infiniti.

Nel risorgimento delle arti la pittura non solamente suol essere preceduta dall' architettura e dalla scultura, ma suole altresì essere da quelle giovata dal lato principalmente della prospettiva e del rilievo. De' quali due pregi poco intesi, e perciò dispregiati da coloro, che ipocritamente gridano oggi l' arte cristiana, difettava sopra ogni altra cosa nel principio del quattrocento. Filippo Brunelleschi tolse via dalla prospettiva ogni falsità, e col nuovo modo da lui trovato di levarla con la pianta e profilo e per via d' intersecazione, operò in guisa, che giusta e perfetta divenisse. Il Ghiberti e Donatello d' altra parte col tanto lavorare in tondo, in basso e in bassissimo, fecero conoscere non solo agli scultori, ma ai pittori altresì, tutti i migliori effetti ed usi del rilievo.

Notano gli storici, che la pittura acquistò in Masolino da Panicale una maggiore e notabilissima intelligenza di chiaroscuro, e la ripetono dall' avere egli lavorato di rilievo sotto il Ghiberti, aiutandolo nel rinettare le porte di S. Giovanni. Avendo poi imparato il colorire da Gherardo Starnita, e rendutolo ancor più morbido e unito; ed avendo atteso altresì a far più maestose le figure, meglio intesi i panneggiamenti, più dolce e migliore aria le teste, specialmente femminili,

un poco più vivo il girare degli occhi, meglio proporzionate tutte le parti del corpo, difficilissimi e non più veduti per l'addietro gli scorti (come si conosce da quel che è di sua mano nella cappella di San Pietro al Carmine) bisogna dire, che Masolino fosse fatto dalla natura per innalzar l'arte così che un nuovo aspetto dovesse pigliare. Ma la cortissima vita gli tolse questa gloria. Alla quale giunto per avventura sarebbe il suo discepolo Parri Spinelli, se non fosse riuscito strano per quelle sue figure lunghissime e piegate un poco ad arco, o nel destro o nel manco lato, ch' ei così faceva per mostrar bravura. Ciò non ostante per opera di lui, vissuto qualche anno più di Masolino (come che per quella sua natura melanconica, solitaria e troppo assidua agli studi anch'esso la vita s'abbreviasse) la pittura alcuni gradi s'alzò. Chè le figure, per quanto egli le allungasse e assottigliasse, non per questo cessarono di acquistar quella sveltezza, che nessun pittore innanzi a lui aveva saputo dar loro; e nel colorire a tempera e a fresco, la cui arte aveva appresa e migliorata nella scuola di Masolino, andò tant'oltre, che il Vasari 'l reputò perfetto; essendo stato *il primo* (recherò le parole dello storico) *che nel lavorare in fresco lasciasse il fare di verdaccio sotto le carni, per poi con rossetti di color di carne e chiariscuro ad uso di acquerelli, velarle siccome aveva fatto Giotto e gli altri vecchi pittori. Anzi usò Parri i colori sodi nel fare le mestiche e le tinte, mettendoli con molta discrezione dove gli parea che meglio stessono, cioè i chiari nel più alto luogo, i mezzani nelle bande e nella fine de' contorni gli scuri. Col qual modo di fare mostrò nelle opere più facilità, e diede più lunga vita alle pitture in fresco; perchè, messi i colori ai luoghi loro, con un pennello grossetto e molliccio gli univa insieme, e faceva l' opere con tanta pulitezza, che non si può desiderar meglio, ed i colori suoi non hanno paragone.*

Ho fatto bene, e mi lodo di aver fedelmente riferiti i detti del Vasari; poichè chi avrebbe potuto così da maestro d'arte, e con tanta eleganza e giustezza di parole mettere in su gli

occhi la maniera di colorire di questo artefice? Alle cui opere fatte in Arezzo e sue vicinità, non giovò l' intrinseco valore per durar molto; chè l' umido e le barbariche e scellerate rovine recarono alla maggior parte di esse quella morte, che l'autore colla sua abilità rara di preparare i colori aveva cercato di tener da loro il più lontano possibile.

Ma quantunque questi due artefici, Masolino e Parri, per la loro eccellenza e valore in molte parti s' avvicinassero più di tutti a quella felice altezza, donde l' arte doveva aprirsi una più ampia e sicura via di perfezione, tuttavía non l'aggiunsero essi; e ci volle un altro ingegno (tanto son lente e difficili a salire le arti), che, giovandosi di quel che fino allora era stato fatto, riportasse tanta gloria.

Questo ingegno fu Masaccio. Il quale, datosi nella sua gioventù a seguitare il Brunelleschi e Donatello, e traendo dalle loro opere i principii della prospettiva e del rilievo, gli usò nella sua arte con sì mirabile ingegno e giudizio, che nelle sue pitture furono vedute la prima volta le fabbriche mostrare a un tempo il di dentro e il di fuori, e sfuggire a poco a poco nelle lontananze; come altresì per lui le figure cominciarono a posare sopra un piano non più in punta di piedi, ma da scortare variamente, e in molti modi e per ogni sorta di veduta. Le quali difficoltà non era riuscito a Paolo Uccello di vincere, non ostante gli ultimi esperimenti, ch' egli a tal fine praticò. E sì tutte le vinse Masaccio: come più particolarmente dimostrerebbero quelle opere di lui, che sono perite, e soprattutto la pittura della Consacrazione nella chiesa del Carmine di Firenze, dove, per testimonianza del Vasari, che la vide, gli uomini, che vi erano ritratti a cinque e a sei per fila, ordinati sul piano d' una piazza, diminuivano maravigliosamente secondo la vista dell' occhio. Nè tutti si vedevano d'una misura, ma, come fossero stati vivi, distinguevansi i piccoli da' grandi, i sottili da' grossi, e scortavano così bene in fila, posando tutti i piedi sul piano, che i naturali non fanno altrimenti.

Migliorata in tal guisa la pittura rispetto alla prospettiva e al rilievo, agevol cosa fu, ch' ella per opera dello stesso Ma-

saccio, a maggior perfezione venisse nell' opera de' colori; i quali maneggiò con tale unione e morbidezza, che nè il suo maestro Masolino da Panicale, nè Parri Spinelli, nè altri era mai giunto a quel grado: come nessuno era mai arrivato a fare l' ignudo così vero, come fu veduto in quella figura nel battesimo di San Pietro, che par che tremi dal freddo; e nessuno per certo avea dato alle figure attitudini, movenze, fierezze e vivacità tanto belle, ed arie tanto dolci alle teste, che si possono paragonare con quelle di Raffaello; senza dire de' panneggiamenti larghi e semplicissimi, e della grazia mirabile de' componimenti, e delle espressioni, che rendono non più viva la pittura de' corpi che quella degli animi. In somma Masaccio conseguì, più perfettamente d'ogni altro stato avanti a lui, il fine della pittura, che *non è altro*, secondochè insegna il Vasari, *che di contraffare le cose della natura viva col disegno e coi colori, come ci sono prodotte da lei*. Il che poi lo stesso storico rafferma, dicendo, *che le cose fatte innanzi a Masaccio si possono chiamare dipinte, e le sue vive, veraci e naturali*. Nè direbbe altresì male, chi dicesse, che l'arte fece un volo assai maggiore da Giotto a Masaccio, che da Masaccio a Raffaello: conciossiachè l' Urbinate per recar l'arte al grado supremo di gloria, non assaissimo dovette aggiungere alle perfezioni di Masaccio. Raro e maraviglioso spirito: il quale non visse che per l'arte, e per l'arte sopportò invidie atrocissime, che in sul meglio troncarono la sua vita, candida e illibata, come il suo dipingere.

Ma rimane tuttavía il maggior monumento della sua fama: che nè le invidie nè le stoltezze degli uomini potranno distruggere: voglio dire la cappella del Carmine. Alla quale s'educarono quanti poi furono più eccellenti nella pittura; onde colla loro autorità, che val più d' ogni altra lode, l' additeremo francamente agli artefici, sì come la migliore scuola per imparare, senza fallo, la vera eccellenza del dipingere. E dove trovare espressioni di teste e attitudini di persone più vive e più belle? Dove i panni vestono le figure con tanta semplicità, larghezza e verità? Io vorrei che i devoti

del *bello ideale* mi dicessero, se manca nobiltà e scelta di forme: e a que' fanatici dell' *arte cristiana* domanderei, se pare ad essi che Masaccio aggiunga il fine di rendere visibile il parlare de' santi, e se a ciò nuoce il cercare, che i colori sfumino e s' uniscano, e sia rilievo nelle figure, e morbidezze nel pennello? Laonde, come da Giotto il risorgimento, così da Masaccio è da riconoscere il vero innalzamento della pittura.

A questo innalzamento molto altresì cooperarono in quello stesso tempo, e nella stessa Firenze, i due religiosi fra Filippo Lippi, e fra Gio. da Fiesole; i quali amendue studiarono in Masaccio, e fecero gran bene all' arte, ciascuno secondo i costumi e l' indole propria. Tutto carnale e vago delle cose del mondo era il primo; onde presto depose l'abito di carmelitano, e a correre fortuna diversa e bizzarra si diede; mentrechè l'altro era la spiritualità e l' umiltà stessa. Nè per altro egli mai visse, che per la religione, la quale abbracciò con cuor puro e non d' altro desideroso, che di servire a Dio e ai prossimi; onde a ragione fu detto, e poi sempre chiamato il beato Angelico. Avvenne pertanto, che fra Filippo con le sue opere, e segnatamente con quelle principali e mirabili nella Pieve di Prato, giovò l' arte nella parte esterna e sensibile, cioè nel colore, nella prospettiva, ne' movimenti ed attitudini delle figure; e fu detto, che l' anima di Masaccio era passata nel suo corpo, quantunque facesse opera di sempre più aggrandire e migliorare la maniera dello stesso Masaccio. Laddove il gran profitto, che ritrasse la pittura dal beato Angelico, fu nella interna e spirituale espressione delle cose religiose. La quale, per le sue opere, tutte di soggetti sacri, giunse a tale purezza ed amabilità, che la maggiore non fu veduta nè prima nè poi. E ben di lui fu detto, che il paradiso avesse nell' anima: non potendosi i diversi abitatori del cielo ritrarre con sembianti più propri e divini; nè con più dolcezza esprimere le glorie e le beatitudini di quel fortunato soggiorno. Di che rendono chiarezza le tante sue tavole, onde è piena la Toscana, e quelle segnatamente raccolte nella R. Accademia e nella pubblica Galleria di Firenze.

E qui è da notare, che la natura viva e non altro, somministrò all' Angelico quelle purissime immagini; e nel tempo che il già carmelitano Lippi andava in cerca di modelli più tosto concupiscibili, o almeno poco spirituali, e dilettavasi spesso di lineamenti, che rivelano la sua natura satiresca, il buon Domenicano non guardava nè ritraeva che le fisonomìe impresse d' innocenza e di santità. Ecco come i diversi artisti fanno vedere nelle opere il diverso sentire del loro cuore: e ancorchè fra Giovanni non ponesse mai mano ai pennelli se prima non avesse fatto orazione, nè facesse mai crocifisso senza prima bagnar di lagrime le gote, pure non avrebbe fatto quelle teste di santi e di sante, sì vive e di arie sì dolci, e in tanta moltitudine sì varie, se dal naturale non l'avesse cavate. Ben è vero che l'Angelico, esercitando l'arte, non tanto per aver fama nel secolo e per lusinga degli occhi, quanto per sincero sfogo dell' animo suo verso le cose di Dio, e per innamorare il cuore degli uomini delle purezze celestiali, non si brigò molto di ritoccare e racconciare le sue pitture, e di piegare l' ingegno, secondo la natura delle persone che dipingeva (mettendo qualche volta, come nella tavola famosa della strage degl' innocenti, la dolcezza e la bontà anche in sembianti di malvagi e di crudeli) e in fine mostrò quasi di compiacersi, che le sue opere ritraessero meglio della maniera de' vecchi maestri più conforme all' umile semplicità del suo spirito, che della nuova e moderna recata da Masaccio, e abbracciata con tanto amore e profitto dal Lippi. Il che per altro è da intendere fino ad un certo segno, e forse fin dove al buon fraticello era necessità seguitare l' indole piuttosto dimessa del suo ingegno; conciossiachè non fosse, che ancor egli, veduto le cose di Masaccio, non cercasse di rammorbidirsi e rendersi più vago e più vivace di colori, più variato di composizioni, e meglio acconcio a ritrarre alcuni soggetti con fierezza e grandezza d'arte.

E potremmo intorno a ciò arrecare in mezzo più d' un esempio. Ma ci basti ricordare quelle figure di San Pietro e S. Giovanni Battista, che maggiori del vero, e nobilmente pan-

neggiate, e piene di maestà e severità, dipinse negli sportelli di quel tabernacolo, che si conserva nella R. Galleria di Firenze. Dove altresì la gaiezza del colorito, tanto ben conservata con quella felice tempera dei pittori del quattrocento, mostra che anche lo spiritualissimo Frate non ricusava qualche volta di piacere agli occhi del corpo, senza che per questo fussino allo spirito menomate le sue delizie; sì come pure nella tavola del finale giudizio, che si conserva nella R. Accademia di Firenze, non si ritenne di svergognare la malvagità de'suoi tempi con tale ira, che non si sarebbe mai aspettata da un tutto umile e dimesso fraticello, avendo popolato la schiera de' reprobi di papi, di cardinali e di monaci d'ogni maniera. E convien dire, che i vizi fossero nel colmo, perchè lo sdegno in quell' animo veramente angelico accendessero.

Nel tempo che fiorivano in Firenze Masaccio, il Lippi e l' Angelico, i quali tutti e tre furono protetti e adoperati da Cosimo il vecchio, innalzavano la pittura in Roma Gentile da Fabbriano e Pietro della Francesca. Il primo dei quali fu discepolo di fra Giovanni, forse per la somiglianza della maniera tanto accurata e finita, da far credere che avessono avuto per comune maestro un miniatore. In effetto l' Angelico cominciò dal miniare, e il Vasari ricorda alcuni suoi libri corali, *tanto belli che non si può dir di più.* Ma di Gentile non sapremmo additare alcuna opera di minio. Pure del suo gentilissimo modo di fare rendono chiarezza i dipinti, e segnatamente la tavola in San Niccolò di Firenze per la famiglia Quaratesi, e quel che fece in Roma sopra la sepoltura del cardinal Adimari; le quali cose fecero dire al Buonarroti, ch'egli avea nel dipingere la mano simile al nome. Lavorò questo pittore molto e in molti luoghi: e in Venezia, dove ornò il palazzo pubblico, e ne fu guiderdonato dalla repubblica con provvisione annua, e col privilegio di vestire l' abito de' patrizi, fu maestro di Jacopo Bellino, padre de' famosi Giovanni e Gentile, che così chiamò per memoria del suo maestro. E non si può negare, che la ingenua grazia e purezza del fabbrianese non si trasfondesse ne' loro pennelli con la paterna virtù; seb-

bene la veneta scuola fosse in quello stesso tempo, da Vittore Pisanello veronese giovata più secondo la sua indole di colorire vagamente, e imitare il vero per forma, che gli occhi del corpo se ne dovessino maggiormente contentare. Sappiamo, che papa Martino V lo menò seco a Roma, dove insieme con Gentile da Fabbriano dipinse alcune storie in Laterano, dette *vaghissime* dal Vasari *e belle al possibile*. Nel qual luogo era stato chiamato a dipingere allora anche Masaccio; ma egli, avuto nuove che Cosimo de' Medici, suo grandissimo amico e protettore, era stato richiamato dall' esilio, se ne tornò in Firenze, senza che nè pur mettesse mano all' opera allogatagli. Ma in Roma aveva Masaccio condotto altre pitture così a fresco come a tempera, che sono tutte perite; e fra queste v' era in Santa Maria Maggiore una tavola di sua mano, dove aveva ritratto di naturale Martino V, e accanto a lui Sigismondo imperadore, la quale Michelangelo e il Vasari, che poterono vederla, non finivano di lodare ed ammirare.

Già Roma fin da quel tempo cominciava essere il campo, dove mostravano il loro valore gli artefici degli altri paesi. Non più capace la eterna città di produrre ella niente di maraviglioso, illustravasi coll' ingegno e coll' opera altrui. Il suo nome, cui le antiche glorie facevano ancora venerabile a tutto 'l mondo, moveva facilmente coloro, che dati alle arti, pensavano, che il loro ingegno dovesse crescere fra le memorie della romana grandezza. E la sede apostolica, dopo il furibondo scisma dei tre ostinatissimi, Giovanni XXIII, Gregorio XII, e Benedetto XIII, venuta nelle mani di Martino V, principe di antica e illustre famiglia, e fin dai primi anni allevato alle lettere, aveva ricuperato quella quiete e dignità, che veramente abbisognava per cancellare in Roma i segni della passata ferocia, e rifiorirla così, che insieme co' civili costumi le civili arti vi prosperassero.

Se non che i travagli al pontificato ricominciarono dopo la morte di Martino. E poco le buone arti furono giovate in quel turbolento regno di Eugenio IV. Il quale potendo, innanzi che fosse cacciato di Roma, rendere ad esse un grande servigio e

a sè un immortale onore, non volle. Imperocchè se nel fare di bronzo la porta di San Pietro, per sentir tanto celebrare quelle del San Giovanni di Firenze, avesse cercato di avere uomini eccellenti per quel lavoro, che allora non ne mancavano (e potea chiamare que' medesimi, che col Ghiberti avevano concorso, raccendendo in essi una nuova, e forse maggiore emulazione); Roma non avrebbe forse da invidiare a Firenze un'opera senza pari. Ma egli lasciò di ciò la cura a' suoi ministri, che, intendendo di così fatte cose meno di lui, e vinti dal favore per Antonio Filarete e per Simone fratello di Donatello, scultori in quel secolo mediocrissimi, a questi due allogarono l'opera, e sebbene dodici anni vi penassero a finirla, pure riuscì così male, che monsignor Bottari non senza ragione ebbe a dire: *Tante belle cose che erano in San Pietro, fatte da uomini eccellenti, sono state mutate, e questa porta, che per molti capi meritava di essere distrutta, ancora esiste.*

Assai miglior sorte ebbero le arti in Roma sotto Niccolò V, celebrato degnamente dagli storici pel suo grande amore agli studi: amore che per altro accendeva tutti i principi di quel tempo. Non ebbe il sarzanese nè pur egli tranquillo pontificato. Non molto lo turbarono le guerre di fuori, ma in grandi angustie lo tenne la interna congiura di quello Stefano Porcari, che, nobile d'ingegno e generoso di cuore, pagò con la testa il soverchio ardore di voler restituire la libertà ad uomini che non la volevano. Errore di que' savi, che come disse Tacito, « per via di precipizi e di morire senza pro, cercavano d'immortalarsi. »

Più d'un artista grande fu chiamato e onorato da papa Niccolò. Se il B. Angelico non ricusava per quella sua rara e sincera umiltà l'avrebbe fatto vescovo. Nè s'avrebbe potuto quella dignità meglio conferire, che a chi per costumi e per ingegno fu chiamato Angelico. Pietro della Francesca fu tra i più amati e adoperati dal papa. Nacque costui in Borgo San Sepolcro, e dal nome della madre, sola a lui rimasa, fu detto della Francesca. Fin dall'adolescenza datosi allo studio delle matematiche, e in pari tempo tolto a coltivare la pittura, da

non sapersi ben dire, in quale delle due cose fosse più eccellente, potè molto servirsi delle prime in vantaggio della seconda. La quale per conseguenza deve a lui un più sicuro e stabile acquisto di prospettiva. Gli deve inoltre un principio d'imitar perfettamente gli effetti della luce, e di ricercare con intelligenza le notomíe negl' ignudi, come fecero manifesto le storie da lui dipinte in San Francesco d'Arezzo per M. Luigi Bacci. Nelle quali, oltre al doversi molto lodare gli abiti delle donne condotti con maniera dolce e nuova, e molti ritratti di naturale vivissimi, e un ordine di colonne corintie divinamente misurate, è da ammirare, come la maggior prova d'ingegno e d'arte, la notte, e un angelo che venendo a capo all'ingiù a portare il segno della vittoria a Costantino, che dorme nel suo padiglione, illumina colla stessa luce tutto che è intorno mirabilmente. Nè è manco notabile l'espressione di quegli affetti, che sogliono eccitarsi in battaglia, e quel luccicare delle armi, che prima non era stato nel fresco da nessuno contraffatto; e nessuno altresì aveva dipinto in iscorcio un gruppo di cavalli così bene, come vedesi in quest' opera nel momento della fuga e della sommersione di Massenzio. Parve in oltre cosa quasi del tutto nuova a quella età, uno mezzo ignudo, e mezzo vestito alla saracina sopra un cavallo magro, assai ben ritrovato di notomía. E in vero se questo pittore avesse avuto disegno più largo, e pieghe manco trite ed avviluppate, avrebbe vinto ogni altro del suo tempo, come nella sua maniera si veggono adombrati i principii di Pietro Perugino, che gli fu discepolo; nè si può mettere in dubbio che dalle sue opere l'arte non ricevesse un altro grandissimo eccitamento al dipingere moderno. Diede Pietro i primi saggi del suo valore in Urbino, dove fu protetto dai signori di Montefeltro. Ai quali, fra l'altre cose, dipinse quel vaso tanto celebrato dal Vasari, e *così ben tirato a quadri e facce, che si vede dinanzi, di dietro, e dai lati il fondo e la bocca;* oltre all' *aver fatto scortare il girare di que' circoli con molta grazia.* Ancor Loreto, Pesaro, e la terra natale furono piene di sue pitture. In Roma, ai servigi del pontefice, venne in maggior fama; ma le cose che

ei dipinse in Vaticano, furono gettate a terra per far luogo ai miracoli di Raffaello. I quali ci hanno fatto sdimenticare la perdita di tante opere che in quelle camere fecero i più eccellenti pittori del quattrocento. Morì questo benemerito artefice di ottantasei anni, venzei de' quali visse privo della luce degli occhi, per aver forse voluto cercar troppo co' suoi continui e profondi studi quella dell' intelletto; avendo lasciato, come geometra, importantissimi libri, che di parecchie invenzioni spogliò, e se ne fece autore ingratissimo un frate di San Francesco, per nome Luca del Borgo, che era stato suo discepolo. E in pittura, se non ebbe ladri della sua riputazione, non gli mancarono seguaci ed imitatori fedelissimi, fra i quali fu Lazzaro Vasari, la cui maniera somigliò tanto quella di Pietro, che *lievissima differenza,* notò il suo stesso discendente Giorgio, *fra l'una e l'altra si conosce;* se pure l'arte non debba maggiormente lodarsi di Lazzaro, per essersi molto compiaciuto in alcune cose naturali e piene di affetti, come di esprimere benissimo il piangere, il ridere, il gridare, lo spaurirsi, il tremare, e cose simili.

Ancor più de' pittori accarezzò papa Niccolò V gli architetti, de' quali aveva maggior bisogno per ristaurare, e in molti luoghi rinnovare gli edifizi rovinati nelle passate calamità pubbliche. Leon Battista Alberti fu da lui tenuto fra i suoi più cari, e adoperato in lavori di architettura. Uno che lo servì molto e molto utilmente, fu Bernardo Rosellino fiorentino, coll' ingegno e industria del quale aveva in animo, secondo che riferisce il Vasari, di ridurre in fortezza, e fare come una città appartata il Vaticano tutto, dirizzandovi tre vie, ed empiendole di logge e botteghe, e sopra di comode e magnifiche abitazioni. Voleva pure edificare il palazzo papale con tanta magnificenza e grandezza, e con tanta comodità e vaghezza, ch'e' fosse il più bello e maggiore edifizio di cristianità, e che non solo dovesse servire alla sua persona, e a quella eziandío de' cardinali e di tutti gli uomini della corte pontificia, ma ancora fosse capace di ricevere imperadori, re, *duchi, ed* altri principi, che mai si conducessero a visitare il

sommo pontefice. E di più, aggiunge lo storico, voleva farvi un teatro per la coronazione de' pontefici, oltre i giardini, logge, acquedotti, fontane, cappelle, ed un conclave appartato bellissimo. *In somma,* così conchiude, *questo* (*non so se palazzo, castello o città debba nominarlo*) *sarebbe stata la più superba cosa che mai fosse stata fatta dalla creazione del mondo, per quel che si sa, infino a oggi.*

Ma tutti questi immensi disegni da principe magnanimo e amico delle arti, interruppe la morte, con l'altro men grande e magnifico della basilica di San Pietro: che condotta poi in diversi tempi, e terminata quando l'arte era guasta, avvegnachè nella grandezza e magnificenza vincesse ogni altra, fu ben lontana da quella bella e proporzionata architettura, che avrebbe avuto sotto Niccolò V. Il quale s' intendeva delle cose dell'arte, ed era risoluto nelle esecuzioni. Veramente fu gran danno alla bellezza di Roma moderna l'essere mancato questo pontefice, che l' avrebbe arricchita di grandi edifizi in tempo, che l' architettura si trovava in quella massima eccellenza. Imperocchè i pontefici, che non meno di Niccolò ebbono amore all' edificare, fiorirono quando l' arte era ammanierata, o principiava ad ammanierarsi, e quelli che a Niccolò succedettero nello stesso secolo, mancarono di voglia e di potere. Calisto III, figliuolo d'un gentiluomo catalano, sembra non pensasse in que' pochi anni di vita, che a cumular denari per arricchire i suoi nipoti, e per far guerra agl' infedeli con l'ardore d'uno spagnuolo che voleva ritorre Costantinopoli dalle mani dei turchi. Quindi niente favorì le lettere, niente le arti belle. E se rifece le mura della città, fu perchè erano quasi tutte per terra.

Il successore Pio II, allevato in tutta la gentilezza di antica e nobile famiglia, avrebbe avuto amore alle arti belle e vaghezza nell' edificare, pari a Niccolò V: ma giunto al pontificato, trovò l' erario pubblico esausto dalle guerre contro i Turchi. Le quali come ne' primi secoli delle Crociate erano accese da fervore di religione, allora erano comandate da formidabile necessità; poichè non più si trattava di liberare nel fondo dell' Asia il sepolcro di Cristo, ma sì bene d' impedire,

che la potenza ottomana, che, dopo presa Costantinopoli, ogi
dì faceva nuovi acquisti, non ingoiasse tutta Europa. Il ch
non meno del pontefice doveva eccitare alla difesa tutti i prir
cipi cristiani. Ma in questi la rabbia di guerreggiarsi l'u
l'altro, era più forte che la paura del Turco; che tutta si la
sciava sentire al capo della cristianità. Nè Pio, nel non lung
regno, mancò al suo ufficio con coraggio e costanza, che l
istorie hanno meritamente celebrata: e dovette farsi apostol
di guerre infelicissime chi era nato per coltivare e favorir
le lettere e le arti.

Molto egli si dilettava negli edifizi, alcuno de' quali, man
candogli i denari dello stato, fece a spese proprie, come l
scala di San Pietro già tutta rovinata, il principio del portic
dove il papa benedice il popolo, la rocca di Tivoli: in Siena u
palazzo alla sua famiglia, e quella famosa librería, dove poi i
Pinturicchio colorò i fatti più gloriosi della sua vita. Nè dimen
ticò la terra natale di Corsignano: la quale, dopo la sua assun
zione al pontificato, prese il nome di Pienza, e la forma di un
nuova città. La fortificò, l'ornò di pitture, chiamando i mi
gliori artisti che allora erano in Siena, e vi eresse il vescovad
e un palazzo, servendosi dei disegni e modelli dell' architett
sanese Francesco di Giorgio, al quale altresì fu attribuito
famoso palazzo che in Urbino si fece edificare il duca Fede
rigo di Montefeltro. Questa famiglia era stata per l'addieti
più amica delle armi che delle arti. Ma Federigo, avend
acquistato quel principato quando la magnificenza delle cor
era reputata felicità pubblica, non meno degli altri si mostr
magnifico e liberale verso gli studi, come fece splendida te
stimonianza la copiosa e scelta librería ch' egli fondò in Ur
bino. A qualcuno è piaciuto di riferire il modello del suo pa
lazzo a Baccio Pintelli, e qualche altro ha stimato che se n
debba dare il merito all' Alberti. Comunque sia, egli è cert
che molto è da commendar l' opera, sì per le comodità che
sono, e sì per la bellezza e solidità dell' edifizio. Osserva
Milizia, che in fino allora non s' erano fatte scale *più bizzarr
e nel tempo stesso più piacevoli e così bene intese.*

Paolo II non pensò tanto a far guerra a' turchi quanto ai letterati, scorgendo in chiunque professava lettere un nemico della religione e dello stato. E quantunque facesse vista di amare e favorire le arti, pure non le amò, nè le favorì che per accrescere a dismisura il lusso della sua corte. Un amico vero delle arti non avrebbe guasto i più preziosi monumenti dell' antichità per fabbricarsi un palazzo. Ma egli seguitò a demolire una parte del Coliseo per la sontuosa fabbrica in piazza di San Marco di Roma, condotta col disegno di Giuliano da Maiano fiorentino, che, morto il Brunelleschi, fu posto in suo luogo nell' opera del duomo, e varie incrostature di marmo fece sotto la volta della cupola. Il sopraddetto palazzo di San Marco è uno de' pochi in Roma, e forse il solo che veramente ritragga dell' architettura fiorentina del quattrocento. Lo stesso papa fece fare a Giuliano un cortile nel palazzo del Vaticano con tre ordini di logge, che pare esser quello, che ora si chiama di San Damaso, e finalmente lo mandò a Loreto a rifondare, e a far molto maggiore il corpo di quella chiesa.

Il merito di giovare alle arti nella prima metà del quinto decimo secolo, non fu solamente di Cosimo de' Medici e di Niccolò V. In tutti i principi, che allora la povera Italia si dividevano, era lo stesso amore o ambizione d' illustrare con splendidi nomi le loro corti. Nessuno per avventura si sarebbe aspettato, che Alfonso I di Napoli, principe straniero, avaro, e tutto involto ne' diletti della carne, riuscisse così liberale proteggitore delle lettere e delle arti. E pure a nessuno in ciò fu secondo. Dopo essersi con le ripetute guerre assicurato bene del reame, volle anch' egli sperimentare i godimenti e splendori della pace; nè parer da meno de' principi svevi ed angioini nel chiamar letterati alla sua corte, e nell' innalzar fabbriche ed ornarle di pitture e sculture.

Un grand' uomo era sorto nel suo tempo, che l' arte napoletana doveva sollevare ad un' altezza, da essere invidiata dalle altre nazioni. E a quest' uomo diè i natali una città dell' Abruzzo ulteriore, dove la natura sarebbe assai beni-

gna agl' ingegni, se avversi e implacabili destini non la contrariassero. Esso fu Antonio Solario, detto il Zingaro, il quale nacque d' un povero fabbro in Civita di Penne, ed esercitando il mestiere paterno si condusse per sua sorte a Napoli, dove per qualche tempo fece lavori di ferro a quanti più ricchi principi erano in quella città. Ma che non può egli l' amore? Disse Platone, che non v' ha sì pigra indole, che amor non fortifichi e disponga ad ogni perfezione. Di che il nostro eloquentissimo Boccaccio fece quella graziosa riprova con la novella di Cimone. Un grande esempio tra' pittori fu Quintino Messis fiammingo, ancor esso figliuol di fabbro, che per forza d' amore mutò i ferri in pennelli. Un altro esempio ancor più solenne ce ne porge il nostro Solario, che, veduto in Napoli la figliuola di Colantonio del Fiore bellissima e virtuosa, e innamoratosene fuor di modo, non altrimente l' ottenne, che lasciando i ferramenti, e facendo opera di divenire gran pittore.

Egli andò ovunque erano maestri eccellenti e famosi di pittura. Piacquegli in Bologna la maniera del Dalmasio, e dimorò parecchi anni alla sua scuola divotissima. Poscia trasse a Ferrara, Venezia, Fiorenza e Roma, e in queste due ultime città perfezionò il suo gusto nella pittura, e prese tanto amore all' architettura, che, tornando poi a Napoli, non solo colle sue pitture mostrò d' intendere la prospettiva meglio di qualunque altro pittore del suo secolo, ma cogli edifizi ch' egli di continuo ed abbondantemente vi ritrasse, fece in quella città sempre più familiari e imitabili gli esempi della greca e romana fabbricazione.

Fra tanto Alfonso terminò il magnifico palazzo di Poggio Reale, da lui cominciato fin dal tempo della sua adozione, con disegno di Giuliano da Maiano, che aveva conosciuto in Firenze. E come volle che dallo stesso architetto fiorentino avesse il compimento, così per ornarlo di pitture, non d' altra mano si servì che di quella dello Zingaro, e de' suoi discepoli Polito e Pietro del Donzello.

Ma l' opera di Antonio, dove possiamo ancor oggi prendere cognizione della suprema sua eccellenza nell' arte, è nel chio-

stro di San Severino. Vi dipinse a fresco i fatti più notabili della vita di San Benedetto, come ne avea scritto San Gregorio papa; e cominciò il primo quadro, di terretta verde a chiaroscuro, secondochè avea veduto praticare dall' Uccello, da Masaccio, e da altri maestri fiorentini. Ma non piacendo a' frati quel modo, e desiderando di vaghi e variati colori, tutte l'altre colorò in guisa, che i monaci ne furouo contentissimi. Ma più contenti ne dovettero essere gli artisti, che videro tanto avanzamento della pittura, massime in quelle parti, dove allora maggiormente era difetto: voglio dire nella prospettiva così aerea come lineale. Nè agli architetti riuscì poco profittevole la vista di tanti edifizi ritratti spessissimo dal vero, e sempre da modelli di stile antico. E si può dire che il Zingaro, come per la bontà del disegno, vaghezza del colorito, e verità e varietà delle espressioni, non fu secondo ad alcuno de' più celebri maestri del suo tempo, così li vinse nell' opera delle prospettive, e nella ricchezza e giustezza de' componimenti. E se il suo nome è giunto a noi con fama assai minore del merito, vuolsene dar la colpa all' abbandono, veramente da barbari, in cui furono lasciate le sopraddette sue pitture: le quali già erano in sul perdersi affatto, come sono state assaissimo danneggiate, se un qualche provvedimento non si prendeva a questi giorni per la loro possibile conservazione.

Al tempo di Alfonso I avvenne un fatto, che certo è de' più importanti nella storia della pittura, e però è da farne particolare menzione. Era stato nelle Fiandre trovato il vero ed efficace modo di colorire a olio da Giovanni di Bruggia, e, secondo che narra il Vasari, alcuni mercatanti fiorentini, che colà si trovavano, mandarono ad Alfonso una tavola di mano di esso Giovanni. La quale appena veduta destò tanta maraviglia, che la maggiore non si potrebbe dire; ed essendo in Napoli un certo Antonello di Messina, pittore non mediocre, pensò di condursi in Fiandra, e veder meglio, e imparare, se gli riusciva, il maraviglioso trovato per arricchirne la sua patria. Nè la speranza gli fallì; imperocchè seppe così bene con doni e cor-

tesie acquistarsi la grazia dell' inventore, che apprese da lui il segreto, e con questo egli lieto e contento se ne tornò in Italia, fermandosi da prima in Venezia: quasi fosse destino, che quella città, la quale doveva primeggiare per magisterio di colorito, dovesse essere la prima ad impossessarsi della invenzione dell' olio, che arrecar doveva tanta vaghezza alla pittura.

Con quella stessa cortesia che Antonello la cavò dalle mani del Fiammingo, seppe da lui ottenerla Domenico Veneziano, che fra' maestri più eccellenti di quel tempo era tenuto. Sfortunatissimo uomo! Al quale il possesso di detta invenzione costò la vita; conciossiachè con le sue opere colorite a olio, e da tutti commendate e cercate, destasse fierissima invidia in quell' Andrea del Castagno, che, non contento di aver carpito il segreto dal buon veneziano, e volendo con questo rimaner solo, deliberò di ammazzarlo a tradimento, celando così bene l' infame delitto, che se egli venuto a morte non l' avesse confessato, non si sarebbe mai saputo il vero ucciditore. Bruttissimo esempio, che vorremmo cancellato dalla storia delle arti gentili, e che ci mette quasi un dispetto a parlare delle sue opere: le quali d' altra parte mostrano un' arte assai commendabile e rara in que' tempi, ma che ancor essa rivela la malvagia e crudele indole del dipintore: e nelle pitture di lui (molte delle quali son perite) vedesi quella fierezza e terribilità, che aveva egli nell' animo, e che dimostrò, essendo ancor fanciullo: onde il suo zio, scortolo fiero e risoluto, più che l' età non comportava, lo mise a guardare i suoi armenti in una sua villa di Mugello. Dove lo conobbe Bernardetto de' Medici, e condottolo seco a Firenze, gli diè modo e occasione a divenir pittore. Anche il colorito d' Andrea fu sempre crudetto ed aspro, come il suo cuore. Ma dove fu eccellente, e dadovvero giovò e fece avanzar l' arte, fu nella forza del disegno, nella intelligenza della prospettiva, e nella facoltà d' inventare.

Ma tornando al ritrovamento del colorire a olio, comecchè dopo le opere di Antonello, di Domenico veneziano, e del Ca-

stagno, si conoscesse per tutta Italia, pure non fu usato da tutti; e chi l'usò, non l'usò sempre, e corse quasi un altro mezzo secolo innanzi che l'arte si abbellisse di questa invenzione perfettamente. Il che deve fare un poco di maraviglia; e bisogna forse attribuirlo all'amore, che pur avevano i nostri quattrocentisti, e in spezialità i fiorentini, a quella loro tempera. Con la quale certamente non si dava alle opere l'unione e morbidezza di colore, e le illusioni di chiaroscuro, che poi ottennero i dipinti a olio, ma la vivacità delle tinte si manteneva più durevole nelle tavole a tempera; in cui altresì continuava a spiccare una certa gaiezza di amabile semplicità, che si starebbe in forse se abbia la pittura piuttosto avvantaggiato, che scapitato nell'acquisto del colorito a olio. Il quale, se nel tempo che si usa produce effetto assai più bello e maraviglioso, cogli anni è più soggetto ad alterazioni, che spesso fanno desiderare la inalterabile tempera dei quattrocentisti.

Mentre in tal guisa le arti si travagliavano nell'Italia inferiore, non erano senza onore nella superiore. La schiatta de' Visconti terminava colle crudeltà e sozzure di Filippo Maria, che proprio mise il colmo alla infamia della sua stirpe. E nondimeno ancor egli protesse letterati ed artisti; ancor egli innalzò fabbriche, ed ornolle di statue e di pitture. Nè si potrebbe passare in silenzio i maravigliosi lavori condotti sotto di lui sul canale del Naviglio. E poichè le invenzioni e scoperte fatte da' nostri Italiani sogliono sdimenticarsi, acciò riesca più facile a' forestieri l'appropriarsele, vo' qui notare, che in quel tempo furono trovati que' sostegni, che in Milano chiamaronsi *conche*, per rendere navigabili le acque, non ostante una notabile differenza del così detto *livello*. E gl' inventori di essi furono un modanese per nome Filippo, e un Bolognese chiamato Fioravante. Da' quali è da riconoscere la costruzione della conca di Viarena, che ancor si vede, fatta per poter trasportare le pietre e gli altri materiali, che la fabbrica del duomo milanese incessantemente richiedeva.

nuova politica degli stati fu causa che si raffratellassero le arti toscane con le lombarde, quella politica, cioè, che alimentò amicizia fra Cosimo de' Medici e Francesco Sforza: i due più accorti uomini di quel tempo, i quali era ben naturale che se la intendessero, mirando tutti e due allo stesso fine.

Crebbe per tanto in Milano il numero delle fabbriche e degli architetti; l' esempio de' quali svegliò eziandío l' ingegno a' pittori, e probabilmente fu cagione, perchè divenisse fin d'allora particolar lode de' lombardi la prospettiva, come de' veneti il colore, e de' toscani il disegno. Primi ritrovatori di detta prospettiva, e altresì primi a far risplendere alcun lume di stile moderno, si contano principalmente un Vincenzo Foppa, che dipinse nello spedale di Milano, e nel sopraddetto palazzo donato a Cosimo; un Ambrogio Bevilacqua, del quale furono pitture a fresco nella chiesa della Carità assai lodate; e un Vincenzo Civerchio, che il Lomazzo e il Lanzi dissero mirabili pel modo di collocare le figure in alto sì, che i piani sfuggissero, e le alture diminuissero dolcemente.

Magnifici e sommamente liberali favoreggiatori, così delle lettere, come delle arti, si mostrarono nel medesimo tempo i duchi Estensi. Niccolò III ne diè grande esempio coll' affidare l' educazione del figliuolo Leonello ad un celebre letterato, quale era allora il Guarino da Verona. Delle arti poi, e segnatamente della pittura, prese grandissimo diletto, e l'adoperò per memoria di fatti, che davano fama al suo regno; come il concilio cominciato in Ferrara alla presenza di Eugenio IV, e di Giovanni Paleologo imperadore; che fece nelle sue stanze pennelleggiare da quell' Antonio di Ferrara, di cui ragiona il Vasari, reputandolo discepolo di Angiolo Gaddi. E in vero da alcune cose, che di lui rimangono, o che a lui si attribuiscono, apparisce molta affinità con la maniera de' pittori fiorentini.

Leonello, e poi Borso suo fratello entrarono ancora innanzi al padre nell' accarezzare ed accogliere quanti mai fossero più chiari per le scienze ed arti. Que' duchi bastardi vollero con governo splendidissimo ricoprire la macchia della loro origine, e la ingiustizia paterna nel lasciare ad essi, piuttostochè

maravigliosa collocazione. — Mino da Fiesole. — Rimprovero, che a lui fa il Vasari, il quale può servire di utilissimo documento agli artefici di tutti i tempi. — Bene che fa alla scultura Mino da Fiesole. — Altarino nel duomo di Fiesole, e sepolcro del Salutati nello stesso duomo. — Altro sepolcro del marchese Ugo nella chiesa di Badía di Firenze. — Non s'intende come al Magnifico paresse, che nella sua età fussino più grandi pittori che grandi scultori. — Pare, che la scultura gli fosse un po' più a cuore della pittura, come arte più durevole, e da mantenerlo colle sue opere più lungamente nella memoria de' posteri. — Anche il musaico è molto caro al Magnifico, probabilmente per la medesima ragione. — Giardino famoso presso San Marco: e scuola di scultura ivi aperta dal Magnifico. — Cagioni per le quali allora questa scuola non è dannosa all'arte. — Come i nostri scultori del 400 studiarono le cose degli antichi; e varie considerazioni intorno alla autorità o disutilità di questo studio. — Lo stesse considerazioni, salvo alcune differenze, possono valere per lo studio che i poeti e i prosatori fanno ancor essi delle opere degli antichi. — Architettura e scultura degli altri paesi d'Italia. — Potenza e ricchezza veneta sul finire del quattrocento: e splendore e sontuosità di edifizi. — Stabilimento dei così detti scultori lombardi. — Sepolcro di Dante in Ravenna. — Pietro Lombardo in compagnía de' suoi figliuoli e discendenti fa rinascere in quella città il buon gusto dell'architettura. — Fabbriche diverse di questi lombardi. — Palazzo Vendramini, e magnifico mausoleo della stessa famiglia: dove lavora Alessandro Leopardo, capo in Venezia d'un'altra famiglia di scultori e di architetti. — Bartolommeo Buono bergamasco, autore delle vecchie procuratie e d'altre opere. — Famiglia de' Bregni, pure di eccellenti scultori ed architetti, e loro opere. — Andrea Riccio padovano. — Sue opere di architettura e di scultura. — Monumento dei Torriani in San Fermo di Verona. — Architettura de' napoletani in quel tempo. — Novello di San Luciano, e Gabriello d'Angiolo. — Palazzi Sanseverino, e Gravina. — Gian Francesco Mormando. — Palazzo Filomarini. — Chiesa di San Severino. — Stato delle arti in Lombardía. — Regno di Galeazzo Maria Sforza. — Lavori nella certosa di Pavía. — Scultori lombardi. — Architettura lombarda. — Bramante d'Urbino va a Milano. — Congiura contro Galeazzo, che è ucciso. — Arti di Lodovico il Moro per farsi padrone del ducato. — Magnificenza e liberalità di Lodovico verso le lettere e le arti. — Bramante si ferma in Milano. — Fabbriche da lui condotte in quel tempo. — Leonardo da Vinci; poco considerato da Lorenzo de' Medici. — Prove d'ingegno straordinario date da Lionardo in Firenze. — Il Vinci è chiamato a Milano da Lodovico Sforza per servirlo così nelle opere da guerra, come ne' lavori d'arte. — Si considera la pittura dei vari paesi d'Italia. — Indole della pittura fiorentina e della veneta, secondo la differente natura dei due popoli. — Dispo-

sizioni diverse degl' ingegni veneti e fiorentini, favorite così i
come negli altri dalla qualità dei diversi governi; onde i fi
più al meditare, e i veneziani più al godere inclinano. —
Gozzoli. — Obblighi che ha la pittura a questo artefice. –
nico Ghirlandaio. — Suoi principii. — Sue opere in Santa
e nel coro di Santa Maria Novella. — Avanzamento dell' art
tri acquisti che fa la pittura per opera del Ghirlandaio. —Su
dinaria operosità e amore all' arte. — Sandro Botticelli.
principii. — Paragonato col Ghirlandaio. — Sua principale
Il Pollaiolo è anche pittore; vantaggi che l' arte del dipinger
da questo artefice. — Luca Signorelli, e suoi grandi studi
tomía. — Acquisti, che fa l' arte per le costui opere. —
Lippi. — Prerogative del suo ingegno; sue opere; e suoi
costumi. — Pietro di Cosimo. — Stravaganza dei suoi costu
suo ingegno. — Vantaggi, ch' ei reca alla pittura, dal lato
lore specialmente. — Sue opere diverse. — Ai grandi ingeg
gna perdonare le stranezze. — Adulazioni de' pittori verso
Medici. — La pittura viene adoperata in feste, mascherate, a
spettacoli, ed altri divertimenti pubblici. — Il Cecca inge
sue rappresentazioni sacre, dalle quali hanno origine i teat
ste profane. — Trionfo della morte, condotto in maschera
di Cosimo, con allusione alla cacciata dei Medici. — L' a
pittura comincia a poter rappresentare ignudi e deità pag
non per questo dimentica la spiritualità delle cose religiose
siderazioni sopra questo punto, oggi tanto dibattuto. — I pi
quattrocento ritraggono tutte le loro opere così sacre, come
dalla natura viva, scegliendo quelle immagini che convengono
soggetti. — Avanzamenti della miniatura sul finire del XV s
L' abate di San Clemente. — Sue opere di pittura e archite
Suoi lavori d' organi. — La miniatura è l' arte che più a lui
Gherardo ed Attavante, miniatori fiorentini, e discepoli del
detto abate. — Loro miniature; e vantaggi che fanno a quest
Pittori veneti. — Loro inclinazione all' eccellente colorire
sciuta coll' esercizio dei ritratti. — Donato veneziano, Bart
e Luigi Vivarini. — Primi a far spiccare la particolar ind
veneta pittura. — Vittore Carpaccio. — Sue storie di Sant' O
Altre sue opere celebri; obblighi che ha l' arte veneta a qu
tore. — Gentile Bellini. — Sue opere. — Suoi meriti graditi
l' universale. — Primo a dipingere in tela. — Va a Costantin
tornato in patria, è molto onorato dalla repubblica; e svi
mente amato dal fratello Giovanni, muore. — Suoi disce
spero Sebastiani, e Giovanni Mansueti. — Prime cose di
lino. — Sue opere più celebri. — Pregi del suo dipingere. — I
di Giambellino. — Cima da Conegliano, e sue opere e meri
Cordella, il Buonconsiglio, il Catena, il Pennacchi, il Biss

tore Belliniano, Martino da Udine, e Bartolommeo Montagna. — Marco Basaiti. — Sue opere, e bene che fa all'arte. — Girolamo Santa Croce. — Sue opere e suoi rarissimi pregi. — Come la pittura in Venezia viene pubblicamente adoperata in rappresentazioni patrie. — Qual forza hanno gli esempi sopra gl'ingegni. — Jacopo Squarcione. — Sua scuola in Padova, dannosissima all'arte. — Andrea Mantegna. — Dispute sulla sua patria. — Sue prime opere. — Invidiose riprensioni dello Squarcione. — Il Mantegna si dà allo studio del vero. — Avanzamenti ch'egli fa nell'arte. — È chiamato a Mantova, dove fonda una scuola di pittura. — Opere condotte da Andrea in Mantova. — Vantaggi che ne ritrae l'arte, specialmente dal lato della prospettiva e del chiaroscuro. — Discepoli del Mantegna. — Il suo figliuolo Francesco. — Gian Francesco Carotto. — Il Monsignori. — Opere, e meriti di questi artefici, e segnatamente dell'ultimo. — Suddivisioni della scuola lombarda in altre minori. — Pittura cremonese. — Boccaccio Boccaccini. — Sue opere e pregi. — Pittura milanese. — Bramante, pittore anch'esso. — Particolare abilità dei pittori milanesi nella prospettiva. — Bernardo Zenale, e suoi meriti. — Bartolommeo Suardi, detto il Bramantino. — Sue opere, e vantaggi che ne trae l'arte milanese. — Agostino dalle Prospettive, discepolo del Suardi. — Donato Montorsano, e Troso da Monza. — Loro opere, e meriti per la prospettiva. — La scuola originale milanese viene oscurata da quella fondata dal Vinci. — Pittura napoletana, contrariata dalle vicende politiche. — Pietro e Polito del Donzello. — Loro opere in servizio della crudele tirannide di Ferdinando. — Il Tesauro. — Suoi meriti ed opere principali. — Pittura in Roma. — Lavori della Sistina. — Scuola dell'Umbria. — Suo vero carattere, e suoi principali artefici. — Pietro Perugino. — Suoi principii. — Sua religione e costumi. — Le pitture del Perugino spirano tutta la purità cristiana; dal che non si può dedurre ch'egli fusse altresì credente. — Finezza dell'arte del Perugino: la quale non prova che egli non fusse avido del guadagno; e come ciò debba intendersi. — Il Perugino più d'ogni altro avvicina l'arte all'ultima perfezione insieme col Francia bolognese. — Paragone della scuola romana e della bolognese, e carattere speciale d'ognuna. — Grandezza dell'arte peruginesca. — Sue pitture nel Cambio di Perugia. — Andrea Luigi d'Assisi, detto l'Ingegno. — Il Pinturicchio. — Suoi principii. — Va a Roma, chiamato da Innocenzo VIII. — Il quale, non meno di Sisto IV, non contenta gli artefici. — Opere del Pinturicchio fatte per Alessandro VI; e quelle sue principali nel duomo di Spello. — Altri discepoli del Perugino, che rimangono inferiori al maestro. — Francesco Francia. — Suoi principii. — Grandezza della casa Bentivoglio. — Opere principali del Francia — Sua grandissima riputazione: e suoi discepoli. — Pittura ferrarese. — Suo innalzamento. — Lorenzo Costa fa molti allievi. — Gusto dell'antichità in Ferrara favorito dagli Estensi. — Carattere speciale dei

pittori ferraresi. — Ercole Grandi. — Sua bontà mal ricambiata. - Cappella de' Garganelli, e pregi di quest' opera. — Merito del Grandi, e sua timidezza. — Le tre scuole fondamentali della pittura italiana - Giovamento reciproco della scultura e della pittura.

Sul finire del quattrocento insieme con la libertà di principi era in guisa cresciuta la servitù d'Italia, che della civile libertà cominciava a irsene anco la memoria. Fu pur quello il tempo di Lorenzo de' Medici, cui diè il nome di magnifico il secolo che non seppe chiamarlo tiranno. Egli veramente compì l' opera dell' avolo nell' assicurare alla sua famiglia una potenza, che per variar di tempi e di fortune non sarebbe venuta meno. E come Cosimo s' innalzò coll' esilio ad una più ferma grandezza, così il nipote col pericolo della vita nella infelice congiura de' Pazzi salì a quella autorità, che doveva la repubblica padroneggiare. Le vie che tenne Cosimo per acquistar maggioranza furono, primieramente di lasciare gli altri cittadini gareggiarsi in vane ambizioni, e sè ricoprire del mantello della civile modestia; e in secondo luogo di mostrarsi liberale, benefico e splendido in opere pubbliche. Dove pur ciò fosse stata in Cosimo virtù, era virtù pericolosa alla libertà dello stato, e ne' migliori tempi della Grecia non l' avrebbero tollerata que' savi, che ogni cosa posponevano alla civile uguaglianza.

Ma a' tempi di Lorenzo la repubblica fiorentina era a tale ridotta, ch' egli aveva assai meno bisogno di cautelarsi dai moti interni, che dagli esterni. Nessun cittadino gli faceva più paura, e il popolo fin dal tempo di Cosimo era disposto a sottomettersi. Non è maraviglia per tanto se Lorenzo, vinte tutte le nimicizie che apertamente l' urtavano, e ristretto lo stato tutto in lui, non si tenesse più tanto ne' termini del vivere civile, e meglio che non avea fatto il nonno, s' abbandonasse a' modi del vivere principesco. Ma le gelosie e astiose cupidigie degli altri principi lo facevano temere, o almeno non gli lasciavano intera godere la sua felicità; onde tutta rivolse e adoperò la sua destrezza, consiglio ed eloquenza per removere le occasioni della

guerra, e mantenere bilanciate in modo le cose d'Italia, che più in una che in un' altra parte non dovessero pendere. Ma se egli è gran bene la pace, forza è che diventi gran male qualora è mantenuta artificiosamente dall' amore di particolari interessi, anzi che dalla certezza del bene universale; perocchè suole terminare con la morte di chi la procurò; onde la guerra, quasi fuoco compresso, divampa con più impeto, e meno facilmente si arresta, come in tutto il secolo decimosesto fu sperimentato.

Non si può negare che Lorenzo non avesse ingegno e cuore disposti ad amare e coltivare le arti civili. Lo mostrano i suoi studi: lo mostrano le sue opere a stampa Ma nè pure è da negare, che dallo splendore delle arti civili, che tanto illustrarono la sua corte, non guadagnasse egli gran parte di quell'autorità, che gli bisognava per mandare ad effetto i suoi disegni. E se al vecchio Cosimo il favore mostrato verso le liberali discipline acquistò grazia presso il popolo; il quale abbacinato da tanta virtù non s' accorse della perdita che faceva, a Lorenzo acquistò osservanza appo i principi, senza di che non si sarebbero agevolmente lasciati tenere in quel freno di pace; nè del popolo ebbe altra cura che quella d' un principe, già assicurato nella potenza. Festeggiarlo, divertirlo, ammollirlo, in fine assuefarlo a godere nello stesso servaggio. A tutti è noto, come allora furono trovate tutte quelle invenzioni di feste, di mascherate, di giostre, di tornei, di spettacoli, che divennero la delizia della città di Firenze, e dove fu adoperato l' ingegno di valenti artisti; de' quali innanzi di favellare, è mestieri, per seguitar l'ordine delle istorie, conoscere lo stato delle arti al tempo del Magnifico.

Egli è ben da credere, che dalla scuola del Brunelleschi, del Michelozzi, di Donatello, del Ghiberti, di Masaccio, di fra Filippo Lippi, e del B. Angelico, uscissero allievi di mirabile valore, e di splendidissima luce a tutta Italia. Aveva aggiunto l'estremo della grandezza l'architettura fiorentina, e in quella grandezza si mantenne in tutto il secolo decimoquinto; se pure in fine non acquistasse certa maggiore inclinazione ad ornarsi e

ingentilirsi, quasi seguendo l' indole del nuovo principato, col quale doveva ogni testimonio di fierezza e grandezza repubblicana sparire.

Torreggia maravigliosamente fiero e grandioso il palazzo degli Strozzi in santa Trinita, che Filippo il Vecchio fece edificare intorno al 1489 col disegno di Benedetto da Maiano. Il quale, educato all' arte nel tempo che ancor fiorivano il Brunelleschi e il Michelozzi, tenne lo stile de' palazzi innalzati nella prima metà del secolo; e può reputarsi l' ultimo monumento di quella potenza fiorentina, che, vinta da Cosimo, fu in ultimo abbassata, e quasi spenta da Lorenzo. Ma nello stesso palazzo degli Strozzi chi ben guarda, si vede che l' architettura andava più acquistando di grazia, e perdendo di fierezza: dacchè la rusticità de' suoi bozzi va sempre diminuendo dal primo finestrato in poi, e il cornicione mostra l' estrema eleganza e gentilezza dell' arte. Questo cornicione di forma corintia, il più bello e magnifico che mai sia stato veduto, è opera notissima di Simone del Pollaiuolo, detto con vezzo fiorentino il Cronaca pel continuo raccontare che faceva le cose de' Romani; e il sapere ch' egli lo ritrasse da uno che aveva veduto in Roma, non iscema punto il suo merito, avendolo sì bene acconciato alle proporzioni del palazzo, che il fece con ottimo ingegno, come notò il Vasari, diventar suo; ed è gran peccato ch' esso non si vegga per tutto terminato. Lo stesso Simone, tornato in Firenze, quando per l' appunto erasi partito per Roma il Maianese, terminò tutte l' altre parti dell' edifizio, lasciate imperfette, e l'arricchì d' un cortile d' ordine corintio e dorico, con ornamenti di colonne, capitelli, cornici, finestre e porte bellissime.

Nè qui ebbe fine la magnificenza del palazzo. Il quale fu ornato di bellissimi ferri, e di lumiere che ancor oggi si veggono sui canti. Nel quale lavoro spiccò la rara abilità e diligenza di Niccolò Grosso, fabbro fiorentino, chiamato il Caparra, perchè senza ricevere prima qualche arra, non pigliava alcuna allogagione: e fu uomo sì fantastico e risoluto, che nè l' autorità nè la ricchezza delle persone giammai lo

mosse. Al qual proposito narra il Vasari, che il Magnifico volendo far fare ferramenti da mandar fuori, e mostrare con quanta eccellenza si lavorava il ferro in Firenze, andò di persona a trovarlo in bottega, mentre si travagliava in alcune cose, che erano di povere genti, dalle quali aveva avuto parte del pagamento per arra. Benchè il Medici gli facesse istanza, pure il fabbro non volle promettere di servirlo, se prima non serviva coloro, dicendogli: *Che erano venuti a bottega innanzi di lui, e che tanto stimava i denari loro, quanto quei di Lorenzo*. Liberissima risposta, che oggi farà maraviglia come un umile fabbro facesse ad un potente signore. Ma in quel tempo, oltrechè nelle vene del popolo fiorentino scorreva ancora un po' di sangue repubblicano, i vecchi Medici, contenti di padroneggiar le leggi, non isdegnavano di fare a confidenza con esso popolo, e segnatamente cogli artefici, che erano i loro più familiari ed intimi amici; e se crudeltà e superbia mostravano, era con quelli, che avevano fatto guerra alla loro potenza. Nuovi Cesari ed Augusti: ai quali dovevano succedere nelle persone del duca Alessandro, e dei tre Cosimi, altri Tiberi, altri Neroni, altri Domiziani, come a suo luogo sarà notato.

Se mai a qualcuno paresse, che il di dentro del palazzo Strozzi non corrisponda al di fuori, sappia che la colpa non è del Cronaca. Il quale, come avverte il Vasari, *fu forzato ad accomodarsi dentro al guscio principiato da altri, e seguitare in gran parte quello che da altri era stato messo innanzi*. E Benedetto da Maiano non potè nè pur egli spaziare coll'ingegno come avrebbe saputo e voluto; perchè, ricusando alcuni vicini di fargli comodità colle case loro, non mise in opera interamente il modello, che avea fatto, isolato intorno intorno, e fu costretto di accomodarsi nel miglior modo possibile alla ristrettezza del luogo.

Il che prova quanto in quel tempo fosse abbassata l'autorità di alcune famiglie sì potenti per l'addietro; onde nella costruzione del palazzo Pitti, conta il Machiavelli, non solamente i cittadini, e gli uomini particolari presentarono Luca,

e delle cose necessarie all' edificio lo sovvennero, ma i comuni e popoli interi gli somministrarono aiuti. E potentissima era la famiglia Strozzi al tempo del vecchio Palla, che fu de' più formidabili nemici di Cosimo. Ma dopo l' infame editto di quella crudelissima e ingiusta proscrizione, nella quale il nuovo padre della patria avvolgeva i più chiari cittadini, e non solamente quelli che l' avevano offeso, ma quelli altresì che l' arebbono potuto offendere, ripetendo quella barbara sentenza, *che è meglio città guasta che perduta*, la casa Strozzi cadde nell' ultima bassezza; e non solamente Palla, ma altresì il cugino Matteo, sol perchè aveva il cognome e la fortuna degli Strozzi, fu confinato. Nè contento il cupido é accorto tiranno d' incrudelire co' genitori, fece ancora a' figliuoli innocenti sentire il peso delle sue vendette, a fin di sempre meglio assicurarsi nella potenza. Ma questa ultima offesa non aspettò la infelice ed accorta moglie di Matteo; la quale, convertendo le proprie doti in denaro, aveva già mandato il figliuolo Filippo a Palermo presso Matteo Bartolini fiorentino, perchè, indirizzandosi alla mercatura, potesse procacciarsi altrove quella fortuna, che dal padre impoverito e perseguitato non poteva più sperare. E il desiderio della buona madre non fallì. Imperocchè di Palermo andato Filippo a Napoli, e qui tenendo banco, divenne in breve ricchissimo, e nella nuova ricchezza fu splendido, umano e cortese, massime cogli esuli della sua patria.

Accadendo la famosa congiura de' baroni, il re bisognoso di denari per difendersi da tanti e potenti nemici, ricorse allo Strozzi, e n'ebbe quanti ne richiese. Onde, volendo l'aragonese mostrarsi in qualche maniera grato del benefizio, o forse volendo trovar modo di cancellare il debito, impetrò da Lorenzo il ritorno di Filippo in patria. Le cui sorti erano assai mutate da quelle di prima. E se allo Strozzi non mancarono onori e prosperità, ne dovette saper grado alla liberalità di colui che permise ch'ei rimpatriasse. Fu allora, che, desiderando lasciare alla patria e ai figliuoli memoria durevole della sua novella fortuna e del suo grand'animo, fece fare il sopraddetto palazzo,

ch' egli, morto nel 1491, non vide terminato, ma impose di terminarlo a' suoi eredi sotto pena di non godere de' suoi beni. Tanto a lui era a cuore perpetuare il suo nome in quel monumento, più che di civile, di patrizia grandezza. La quale potrebbe essere imitata anche oggi, se ai ricchi non piacesse d' insuperbire in cavalli, cocchi, desinari ed altre morbidezze interne e momentanee, più tosto che nella fabbricazione di sontuosi e durevoli edifizi. Ma come possiamo sperare che i signori d' oggi abbiano miglior cura di lor nobiltà, quando veggiamo alcuni vendere a' trafficanti i palazzi, che la magnificenza de' loro maggiori aveva lasciati, forse non senza speranza, che sarebbero stati conservati, quasi medaglie di casa? Io non so qual altra vergogna ci rimanga a vedere in mezzo a tanto frastuono di civiltà. E tornando al Cronaca, oltre agli abbellimenti del palazzo Strozzi, fece altre fabbriche in Firenze; fra le quali chi potrebbe tacere la tanto elegante e ben proporzionata sagrestía di Santo Spirito, di forma ottagona, e la chiesa di S. Francesco in sul poggio di S. Miniato, che Michelangelo per la gran vaghezza soleva chiamare, *la sua bella villanella?* Del convento de' Servi, fuori del primo chiostro, detto del pozzo, poco è rimasto che sia architettura dèl Cronaca.

Due altri architetti, che allora levarono fama di sè, e vennero altresì adoperati da Lorenzo de' Medici, furono Giuliano da San Gallo, e Andrea Contucci di Monte Sansavino. Il primo, insieme col suo fratello Antonio, era stato posto dal padre all'arte dell' intagliare il legno, e del profitto, che ne ritrasse, fece bellissima mostra nel coro del duomo di Pisa, da lui lavorato con intagli e prospettive nuove, che ancor oggi con maraviglia si riguardano. Aveva nome Giuliano di essere non pur valente nell' arte, anzi fiero e coraggioso nell' animo; e l' occasione di mostrarsi nell' una e nell' altra cosa gli si porse incontanente; conciossiachè, avendo veduto il re di Napoli e il pontefice, che la congiura contro Lorenzo aveva avuto l' effetto contrario a quello che desideravano, non per bene della città, ma per divorar essi ciò che aveva usurpato la casa Medici,

riunirono le forze, e misero insieme un esercito che fusse capitanato dal primogenito del re, e duca di Calabria. Il quale in assai minor tempo che non s' aspettava da'Fiorentini, giunse col campo alla Castellina. Perchè, essendo forzato il Magnifico mandare un ingegnere, che fortificasse con mulina e bastíe quella terra, e in pari tempo dirigesse e maneggiasse l' artiglieríe, vi mandò Giuliano, che oltre al conoscere sopra ogni altro la militare architettura, non avrebbe ricusato di esporsi a qualunque pericolo di guerra. In fatti non solo egli fortificò quel luogo dentro e fuori di buone mura e di mulina, provvedendolo delle cose necessarie alla difesa, ma veggendo gli uomini della Castellina star lontani dall' artiglieria, o caricarla e tirarla timidamente, e da nuocere più a loro stessi che a' nemici, si gettò a quella: mostrando davvero quel che dice il Vasari, che a Giuliano *bolliva il sangue della giovinezza.* Ma la terra, dopo aver un pezzo resistito, dovette alla fine cedere alla forza di fuori, che d' ogni banda e gagliardamente l'aveva stretta.

Tornato Giuliano a Firenze, e datosi maggiormente alle cose d'architettura, cominciò il chiostro avanti la chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, detta anticamente di *Cestello*, con i capitelli sopra le colonne d' ordine ionico, descritti dal Vasari; il quale nota, che Giuliano li ritrasse da uno di marmo antichissimo, trovato a Fiesole, e posseduto, come cosa di grandissimo pregio, dal Salutati, vescovo di quel luogo. Venuto poi Giuliano in maggior fama, fece a Lorenzo de' Medici il modello del palazzo di Poggio a Caiano, da soddisfare in tutto alla magnificenza di quel signore, dove altresì mostrò un particolare ingegno nel girar la volta alla sala grande, non essendosi in fino allora veduta una volta di tanta larghezza.

Frattanto l'andata di Lorenzo de'Medici a Napoli era stata cagione, perchè egli col suo consiglio, eloquenza e destrezza, lusingando quella corte, di nemica ch' ell' era, riuscisse a farsela amica e dispostissima a secondarlo in ogni suo pensiero. Per lo che, volendo il duca di Calabria fare un palazzo in Napoli, vicino al Castel Nuovo, si rivolse a Lorenzo per averne

il modello da Giuliano da San Gallo, che dopo la fabbrica di Poggio a Caiano era maggiormente cresciuto in riputazione. Esalta il Vasari la liberalità dell'architetto fiorentino, mostrata in quella congiuntura. Il quale ricusò da quel duca, satisfatissimo dell' opera, denari, cavalli, vestimenta, ed ogni altro premio, e in iscambio ricevette per segno di guiderdone alcune anticaglie, per farne un presente a Lorenzo, che tanto in quelle si dilettava. Veramente gli artisti potevano mostrarsi liberali con chi era verso di loro liberalissimo.

Ad altre fabbriche Giuliano diè principio per ordine dello stesso Lorenzo. Le quali furono principalmente un immenso convento, che fosse capace di contenere cento frati eremitani fuor di porta San Gallo; il quale nel tempo dell'assedio di Firenze fu buttato a terra, e rovinato insieme col borgo; e poi la grande fortificazione del Poggio Imperiale verso Siena, che ammiriamo come opera di bella e gagliarda architettura. Quindi anche il duca di Milano s' invogliò di servirsi di Giuliano, e per mezzo del Magnifico trattolo a Milano, gli fece fare un modello per un suo palazzo, che piacque tanto al duca per l' ordine e distribuzione di tanti bellissimi ornamenti, e con tanta leggiadria accomodati ne' luoghi loro, che non meno del re di Napoli, lo fece tornare a Firenze carico di premii e di onori.

E circa a quel tempo era altresì rimpatriato Giuliano Gondi, ricchissimo mercatante fiorentino; e volendosi questi fabbricare un palazzo dirimpetto alla chiesa di S. Firenze, che rispondesse alla sua fortuna, ne diè commissione al San Gallo; il quale lo fece di componimento rustico, secondo l' architettura fiorentina di quel tempo. E fra l' altre cose, delle quali internamente l' arricchì, lavorò di marmo un bellissimo e molto ricco cammino, che il simile fino allora non era stato veduto, commendabile pel gusto di ben disegnare e comporre gli ornamenti di quel genere di lavori.

Morto il Magnifico, e mancato agli artefici, e segnatamente a quelli che erano più affezionati alla casa Medici, un grande amico e protettore (onde, come nota il Vasari, tutte le fabbriche pubbliche e private rimasono ferme in Firenze) Giuliano

strò il Baldinucci, non si dovesse ascrivere quella mandorla con entro la nostra Donna portata in cielo da quattro angeli, che si vede sopra la porta di Santa Maria del Fiore, ch'è verso la via del Cocomero. La quale è da tenere per una delle migliori sculture del secolo XV: al cui merito certamente non giungono le statue de' quattro santi, tutti aggruppati in una nicchia, che lo stesso Nanni scolpì per Or San Michele a spese dell' arte de' magnani, de' legnaioli, e de' muratori.

Ma grandissimo e immortale onore, se non agli ammaestramenti, certamente agli esempi di Donato, fecero Desiderio da Settignano, Antonio e Bernardo Rossellino, Matteo Civitali, Lorenzo detto il Vecchietta e Andrea del Verrocchio, i quali non solo dalle opere di Donatello, ma da quelle ancora del Ghiberti attinsero i modi migliori di studiare e ritrarre la viva natura, che debbe infine essere il solo esempio da imitare. Di costoro vuolsi favellare partitamente.

Desiderio da Settignano ebbe vita brevissima, e di gran lunga minore a quel che dal suo ingegno s' avrebbe potuto aspettare. Ma ne' vent' otto anni ch' egli visse mostrò, che per opera sua la scultura fece un altro non piccolo acquisto di morbidezza nel ritrarre le carni, e di grazia nell' inventare ed esprimere i soggetti. Di che fa fede, fra l' altre sue opere, l' altare del Sagramento in San Lorenzo, e il bellissimo sepolcro del Marzuppini in S. Croce. Il quale, come vinse gli altri fatti innanzi, sì nella dignitosa invenzione, e sì nella finezza e gusto del lavoro, così ai moderni scultori, che nella stessa chiesa innalzarono monumenti sepolcrali, avrebbe potuto e dovuto servir di esempio insieme coll' altro, non men bello, di Bernardo Rossellino, ivi eretto alla memoria di Leonardo Bruni, grande e libero storico delle cose di Firenze. Dove, come nota il Cicognara, *non è solamente da ammirare l' abilità dello scarpello, ma la sobrietà dell' ingegno, e la convenienza dell' arte.* Vero contrapposto alla più parte di que' monumenti, che la più corrotta arte fabbricò in Santa Croce al Buonarroti, al Galilei, e ad altri venerabili nomi.

Questo Bernardo Rossellino non attese solamente alla scul-

tura, ma, come altrove abbiam notato, servì lungamente in qualità d'architetto al pontefice Niccolò V; laddove il fratello Antonio attese sompre allo scolpire, e le sue opere furono sommamente lodate ed ammirate da Michelangelo, che ben poteva giudicarne. Fra' suoi lavori primeggia la sepoltura in S. Miniato al Monte pel Cardinal di Portogallo: che può altresì tenersi per una delle migliori opere che mai uscisse da' scarpelli fiorentini; la quale, non senza ragione, fece dire al Vasari, *che non s' immagini artefice alcuno di poter mai vedere cosa alcuna, che di pulitezza o di grazia passare la possa in maniera alcuna*. Grande e meritato elogio: che lo stesso storico rinnovò alla tavola del presepio, che il Rossellino scolpì in Napoli nel sepolcro della donna del duca di Amalfi: dove fra l'altre bellezze evvi *un ballo d' angeli in sulla capanna che cantano a bocca aperta in una maniera, che ben pare che dal fiato in fuori Antonio desse loro ogni altra movenza ed affetto con tanta grazia e con tanta pulitezza, che più operare non possono nel marmo il ferro e l' ingegno*.

Nè minor lode avvisiamo convenire al tondo in marmo, dentrovi la nostra Donna, volta ad adorare il piccolo Gesù, che si conserva nella stanza delle sculture toscane della R. Galleria di Firenze. Onde sempre più pare incontrastabile quanto lo stesso Vasari affermò, e che a noi piace altresì di riferire colle medesime sue parole, che questo Rossellino, *dopo Donatello aggiunse all' arte della scultura una certa pulitezza e finezza, cercando bucare e ritondare in maniera le sue figure, ch' elle appariscono per tutto e tonde e finite, la qual cosa nella scultura in fino allora non si era veduta sì perfetta*.

Veramente bisogna dire fortunati quegli uomini che morivano in quella stagione, e che potevano fabbricarsi un sontuoso sepolcro; dacchè non fu secolo, che nei monumenti sepolcrali la scultura mostrasse nè più magnificenza, nè più bellezza durevole. E qual penna potrebbe lodare degnamente il bellissimo mausoleo di Pietro da Noceto, stato segretario

di papa Niccolò V, che si vede in Lucca nella chiesa di S. Martino? La più cospicua opera, come disse il Cicognara, di Matteo Civitali, lucchese, e tale da doversi torre per modello, particolarmente nel genere degli ornamenti, adoperati senza quella superfluità, che stanca e confonde l'animo di chi guarda. Nè la eleganza e leggiadría scemano maestà e decoro. Oltre di che la figura del Noceto giacente posa sì dolcemente, ed è condotta con tanto affetto e verità, che non si potrebbe far meglio. Pare che il Civitali in detto mausoleo avesse ad esempio quello del Marzuppini che aveva scolpito in S. Croce il Settignanese, senza che per altro si vegga alcuna servile imitazione; e mostra anzi di averlo di gran lunga superato nella eleganza e nella maestà. Quegli artefici, fra le altre cose, sapevano anche questa: di guardarsi e imitarsi l'un l'altro senza la minima schiavitù, perchè avevano l'ingegno sempre ed efficacemente rivolto al naturale.

La sopraddetta opera del Civitali fu dal Vasari attribuita a Pagno di Lapo Partigiani, creato di Donatello. E mentre ci stupiamo, che lo storico aretino, in tanta vicinanza, ignorasse il vero autore, troviamo ragionevolissimo, che ne fosse dato il merito alla scuola di Donato; perocchè fra la maniera di questo, e quella del Civitali, rispetto ad alcune cose, è notabile affinità; se pure al Civitali non voglia darsi la maggioranza nel genere de' monumenti sepolcrali.

L'altare di S. Regolo nella stessa chiesa di San Martino, è altra opera di Matteo, che non si potrebbe passare con piccola lode, sì per le tre statue bellissime, maggiori del naturale, e sì pe' tre bassirilievi sotto l'altare, mirabili per proprietà di espressioni, e per la maniera molto ricca e nobilissima di comporre le storie. Similmente il tempietto a otto facce, detto del volto santo, che si vede isolato nella stessa cattedrale lucchese, mostra quale architetto e scultore a un tempo fosse il Civitali, non potendosi vedere eleganza migliore negli ornamenti e maggiore giustezza nelle proporzioni. E la statua di San Sebastiano ignudo (che delle cinque che si veggono al di fuori del basamento è la sola di Matteo eseguita nel 1484)

fu reputata la più bella figura ignuda, che fosse stata fino allora condotta in scultura.

Nè crederemo già quel che da taluno fu detto, che Matteo non si contentasse della schietta natura, e si aiutasse della bellezza ideale, studiandola in Roma nelle greche statue. A noi è avviso, che giammai alcun che d'ideale non entrò nella mente del Civitali; bensì cercò nella natura viva un modello, che gli paresse il più vicino alla possibile perfezione: e meglio che non avevano fatto gli altri stati innanzi a lui, il ritrasse con quella eccellente pratica di disegno, che allora avevano gli scultori. Onde l'opera del Civitali divenne in quel secolo un modello di perfezione. Nè agli avanzamenti dell'arte giovò meno con quel che egli fece nella cattedrale di Genova. Dove nella cappella di S. Gio. Battista sono di sua mano sei statue bellissime, ed alcuni bassirilievi con istorie della vita del Battista, non men belli. Alle quali opere mi sia lecito aggiungere quel bassorilievo della Fede, che si conserva nella R. Galleria di Firenze: nel quale la espressione più schietta di chi crede senza ostentazione e ipocrisía è ritratta con magistero d'arte bellissima e in ogni parte commendabile.

Il Vecchietta e il Verrocchio furono scultori e pittori, ma assai più valsero nella scultura, che nella pittura. E nella scultura furono più valenti nel gettare in bronzo che nel lavorare in marmo. Diede al Vecchietta nome e riputazione il tabernacolo dell'altar maggiore del duomo di Siena sua patria: dove altresì fece altri getti in bronzo lodatissimi: e fra questi merita particolar lode la figura giacente di Mariano Soccino, che ora si vede nella sala de' bronzi della R. Gallería di Firenze.

Il Verrocchio, secondo che narra il Vasari, cominciò dal lavorare in orificería; ma poi, andato a Roma, s' invogliò della scultura, e varie cose condusse in marmo, le quali furono lodate specialmente per la espressione degli affetti, come può far fede il bassorilievo, che si conserva nella Gallería di Firenze, tolto dal sepolcro che Francesco Tornabuoni fece fare in Roma alla sua amata moglie, morta sopra parto; non poten-

dosi meglio esprimere il dolore e la desolazione de' parenti, e il tranquillo passare della virtuosa donna. Ma così quest' opera, come l' altre, per la pcca pratica che aveva Andrea ne' lavori di marmo, non gli avrebbero assicurato quella gloria, che a lui diedero le opere in bronzo; e particolarmente le due statue di San Tommaso e del Redentore, posti nell' esterno di Or S. Michele mirabile l'uno per l' espressione dell' incredulità e voglia di chiarirsi del fatto, e l' altro per l' espressione della divinità: la sepoltura dei figliuoli di Cosimo de' Medici in S. Lorenzo fra la cappella del Sagramento e la sagrestía; della qual opera afferma il Vasari, *che non si può nè di bronzo nè di getto far meglio*: e finalmente la statua equestre di Bartolommeo Coleoni, posta sulla piazza di S. Gio. e Paolo in Venezia, che devesi reputare uno de' più grandi monumenti, che in questo genere sieno stati mai innalzati.

Non è da passare in silenzio un vantaggio, che il Verrocchio fece all' arte col formare di gesso le cose naturali a fin di tenerle con più comodità dinanzi agli occhi, e poterle studiare, e così rendere più agevole il modo di ritrarre perfettamente il vero. Il qual ritrovamento utilissimo, che portò l'altro non meno utile di formare le teste di coloro che morivano, per conservare i veri tratti de' loro volti e fisonomie, sebbene debba ripetersi da tempo più antico, trovandosi nell' opera di S. Maria del Fiore la effigie del Brunelleschi, cavata dal cadavere, non pertanto deve averne gran merito il Verrocchio per averlo rimesso in uso; si mutò qualche volta in abuso, e fece sì che in cambio di ritrarre gli uomini quando i loro volti erano in sul fiore della vita, fu aspettato l' estremo punto di morte, quando la violenza della malattia altera, e qualche volta sforma la nostra effigie.

Diede fama ad Andrea di architetto ingegnosissimo la palla di rame, ch' egli secondo l' ordine lasciato dal Brunelleschi, fece per la cupola di S. Maria del Fiore, e in guisa la incatenò, che vi si potè mettere sopra sicuramente la croce, la quale opera finita, *fu messa,* dice il Vasari, *con grandissima festa e piacere de' popoli.*

Non così com'era riùscito nella scultura, e come altresì nell' architettura sarebbe riuscito, se in quella si fosse maggiormente esercitato, riuscì Andrea nella pittura. La quale avendo voluto provare per aggiungere quest' altro fregio alla sua gloria, seguitò a coltivarla per non farsi venire a noia lo scolpire e gettare in bronzo, tramezzandolo col dipingere; finchè l'angelo dipinto da Lionardo in quella sua famosa tavola del battesimo, che si conserva in Firenze nella R. Accademia delle belle arti, lo sgannò in guisa, veggendo un giovinetto far tanto meglio di lui, che mai più non toccò pennelli; sebbene le poche cose che egli dipinse, non sieno poco da pregiare, essendo piaciute a Lionardo da Vinci e a Pietro Perugino, i quali vollero essere suoi discepoli. E fra quelli, ch' egli educò alla scultura, fu un tal Francesco di Simone fiorentino, probabilmente figliuolo di quel Simone, fratello di Donatello. E se ciò è vero, egli a gran pezza superò il padre: essendo opera sua la sepoltura in marmo per Alessandro Tartagni imolese nella chiesa dei domenicani di Bologna, la quale è da annoverare fra i monumenti più insigni di quella città e fra le più belle opere di quel secolo.

Il Conte Cicognara, parlando di questa sepoltura del Tartagni, è condotto per una certa somiglianza di maniera a far menzione ancor più onorevole di quel *monumento elegantissimo*, com'egli dice, che si vede in Forlì nella chiesa di S. Girolamo, eretto alla memoria di Barbara Ordelaffi: bella, e rapita nel fior degli anni; se di veleno, datole dal marito, insospettito di lei, non è chiaro. Tempo di veleni e di tradimenti era quello: veleni e tradimenti si nascondevano in quelle corti: delle quali sarebbe un gran bene se potesse cancellarsi la memoria. Ma l'arte, ond'è scolpita quella piccola sepoltura, empie gli occhi e il cuore d' una malinconica dolcezza per la espressione dell' infelice giovinetta, e d' un' ammirazione grandissima per la fine ed elegantissima esecuzione. E se non è toscano l' autore, l' opera è certamente condotta con maniera toscana.

Antonio del Pollaiuolo, sebbene maggiormente e con più

amore si volgesse alla pittura, come si vedrà più sotto, non è che egli allora non facesse altresì grandissimo onore all' arte degli scultori. Esso fu acconciato dal padre in bottega di Bartoluccio Ghiberti, eccellente orefice di quel tempo, e in questo esercizio fece tal frutto, che oltre al legar gioie e lavorare a fuoco smalti d' argento, non era alcuno che maneggiasse i ferri così bene come lui; laonde Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, che allora scolpiva le porte di S. Giovanni, conosciuto l'abilità d'Antonio, lo tirò al lavoro suo in compagnia di molti altri giovani, *e postolo*, conta il Vasari, *intorno ad uno di que' festoni che allora aveva fra mano, Antonio vi fece su una quaglia che dura ancora tanto bella e tanto perfetta, che non le manca se non il volo.* Per la qual cosa crescendo la virtù e la fama sua, partitosi da Bartoluccio e da Lorenzo, aperse da sè una bottega d' orefice, e tanto in detta arte per disegno e diligenza s' innalzò, che a ragione era reputato il più eccellente. Di che, oltre i candelieri d' argento di braccia tre l' uno per la chiesa di S. Giovanni, lavorati con finissimo intaglio e maraviglioso artificio, fa fede, come l' opera più mirabile che si conosca di oreficería, il dossale d' argento, dove è il ballo della figliuola d' Erodiade con l' altre storie di basso rilievo, e il S. Giovanni tutto di cesello, che ora si conserva nell' Opera del duomo per essere esposta ogni anno, il giorno della festa di quel santo.

Levava in quello stesso tempo Maso Finiguerra gran fama di sè col niello. Questo niello, che fu in uso fino dal tempo degli antichi, e che nel cinquecento fu rimesso in onore dal detto Finiguerra, non era altro che un disegno tratteggiato col bulino su l' argento, come si tratteggia sottilmente con la penna; e il vuoto dell' intaglio veniva riempito di argento e piombo, che sciolti al fuoco, e incorporati insieme, prendevano il color nero (onde dagli antichi fu chiamato *nigello*, e dai toscani per corruzione niello), ed acquistando somma fragibilità divenivano altresì cosa sottilissima a scorrere. Poscia quando la detta mistura era raffreddata, si toglieva diligentemente co' raschini tutto il superfluo, e poi con la pomice, e con un cuoio si andava

sì fattamente fregando e consumando, che, ritrovato il vero piano e il tutto divenuto pulitissimo, prendeva l'aspetto d'una pittura a chiaroscuro: di cui non si potrebbe avere più perfetto e mirabile testimonio di quelle Paci, delle quali il Finiguerra arricchì la sagrestia di San Giovanni di Firenze. Onde tornata in grandissimo pregio l'arte del niello, molti artefici a quella si applicarono, e come eccellenti niellatori del quattrocento furono Forzone fratello di Parri Spinello, il Caradosso, celebre orefice milanese, il Francia bolognese, Giovanni Turini di Siena, e i fiorentini Dei e Antonio del Pollaiuolo, che nello stesso S. Giovanni lavoravano a concorrenza con Maso Finiguerra. Se non che il Pollaiuolo, come il più fondato nel disegno, vinse ogni altro, e con la pratica ch'egli aveva, fece molte opere così di niello, come di smalto, che il Vasari chiamò a ragione miracolose; la maggior parte delle quali nei bisogni delle guerre, che vennero poi, furono disperse o distrutte.

Dall'arte del niello ebbe in quel tempo origine la invenzione dell'intaglio in rame: la quale fu causa perchè il niello tornasse un'altra volta in dimenticanza, nè mai più si vedesse risorgere. Ma innanzi di parlare di questa invenzione, vogliam notare, che innanzi v'era l'intaglio in legno; la cui origine è stata materia di molte quistioni, intorno alle quali noi ci passeremo, affermando con certezza che con la stampa de' libri s'introdusse anche ed ampliò il costume di ornarli di figure in legno, come mostra un libro stampato in Roma nel 1467, e un altro in Verona del 1472. Nè dee negarsi che lo intaglio nel legno non agevolasse la via a quello nel rame. Il cui principio per altro è da ripetere dal niello, e il primo esperimento dallo stesso Finiguerra; il quale, volendo conoscere l'effetto dei suoi disegni, innanzi di empire di niello gl'intagli d'argento, pensò d'improntarli prima con la terra, gittandovi sopra zolfo liquefatto, e poi anche con carta umida e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto: onde non solo apparivano stampati, ma come fatti di penna. Da questi

principii, e piuttosto prove dei niellatori si passò ad intagliare il rame, col fine di valersene come della stampa in legno; e ben fu agevole che la nuova invenzione, nata nelle officine degli orefici fiorentini, si divulgasse e accreditasse in tutta Europa colla pratica di valentissimi artefici; fra' quali furono tra' primi il Pollaiuolo, le cui stampe sono tenute per le più rare che oggi si conoscano, Sandro Botticelli, che figurò e mise in istampa tutto l'inferno di Dante, e Andrea Mantegna, che intagliò la maggior parte delle sue opere. Passata poi la detta invenzione nelle Fiandre e nell'Alemagna, fu abbracciata, e sommamente onorata da Martino detto de Clef di Anversa, e dal celebre Alberto Durero, che delle sue stampe famosissime empì il mondo.

Ma tornando ad Antonio del Pollaiuolo, è da rammentare fra le opere di scultura più pregevoli la sepoltura di metallo, ch'egli fece in San Pietro di Roma a papa Innocenzo VIII, la quale fu intagliata nel rame da Pier Sante Bartoli, e pubblicata dal Bonanni nella sua opera delle medaglie rappresentanti il tempio vaticano. Fece anche Antonio il sepolcro di Sisto IV, che fu collocato nella cappella del Sagramento, il quale, sebbene fosse condotto con più ricco ornamento e assai maggiore spesa, pure non ha la bellezza di quella elegante semplicità del sepolcro di Innocenzo.

E fra i toscani scultori di quel tempo chi non esalterebbe quel Benedetto da Maiano, che più sopra lodammo come grandissimo architetto? Egli cominciò rendersi celebre co' lavori di tarsie e intagli in legno; e può dirsi primo in quest'arte; arte ricchissima, che saliva ogni dì più in onore, dacchè la magnificenza interna de' palagi e de' templi aumentava. Veggonsi ancora gli armadi della sagrestía del duomo di Firenze, cominciati da suo zio Giuliano, e da lui condotti a termine con tanto artifizio e bellezza: ed è tuttavía in essere la porta che chiudeva la sala d' udienza della pubblica Signoría; che poi Cosimo I, oltraggiando anche la dignità dei luoghi, fece sua guardaroba. In essa Benedetto, oltre alle cose scolpite in marmo, ritrasse con commettiture di legni la effi-

gie de' nostri maggiori poeti, Dante e Petrarca; *che basterebbe,* avverte il Vasari, *a chi altro non avesse veduto in cotale esercizio di man di Benedetto, a far conoscere quanto egli fosse in quello raro ed eccellente.*

Nè ciò solamente fanno conoscere i ritratti di quelle due principali luci della gloria d'Italia: ma essi mostrano quanto doveva essere più caro e più utile vedere quei sinceri attestati di gratitudine e di devozione renduti alla sapienza e alla virtù, che tutti quegli stemmi diversi, i quali, suggeriti dal fasto e dalla prepotenza, empirono poi le porte dei palazzi e delle sale, di palle, di gigli, di ghiande, di bestie e d'altre odiose vanità.

Datosi Benedetto alla scultura del marmo, non fu in questa manco raro ed eccellente. Opera delle più insigni, che abbia l'arte per diligenza e morbidezza, è quel medaglione di bassorilievo fatto nel sepolcro di Filippo Strozzi il Vecchio in Santa Maria Novella; e il pergamo in Santa Croce, ch'ei fece per commissione di Pietro Mellini, ricchissimo mercatante fiorentino, detto dal Vasari, *cosa rarissima e bella sopra ogni altra, che in quella maniera sia stata mai lavorata.* Nè il grande artista mostrò meno ingegno nel collocare questa maravigliosa opera, che non ne aveva mostro nel lavorarla; conciossiachè, volendo farvi quella comoda scaletta che si vede, ed ottenere ch'ella non dovesse nuocere alla solidità del pilastro, come non a torto temevano gli operai, dovè circondare di grandi verghe di bronzo quella parte che rimaneva indebolita, e incrostarla intorno di grandissima pietra. Per lo che restituì al pilastro la medesima gagliardezza che gli aveva tolto con la scaletta, e in pari tempo fece cosa, che puntualmente s'accordasse coll'edifizio.

Volendosi per pubblico decreto onorare la memoria di Giotto, con porre la sua effigie in Santa Maria del Fiore, fu data da Lorenzo de' Medici a scolpire a Benedetto da Maiano, e il Poliziano vi scrisse sotto quegli elegantissimi versi che ancora si leggono. Altri principi chiamarono e adoperarono Benedetto; e rimase incerto il giudizio, se egli sia stato più grande

architettore (non solo per il modello del palazzo Strozzi, ma ancora per quel che fece nella sala de' dugento) ovvero più grande scultore per le opere sopraddette. A me pare potersi affermare, che all' architettura, giunta al colmo della sua gloria, fece grandissimo onore, e nella scultura unì le sue alle altrui forze per avvicinarla sempre più alla somma perfezione.

E la scultura sarebbe per avventura giunta alla somma perfezione per opera di Mino da Fiesole, se alla estrema morbidezza, con la quale lavorò il marmo, e alla grazia che diede alle sue cose, avesse congiunto feconda e gagliarda fantasía nelle invenzioni. La quale siamo certi, che non gli sarebbe mancata, se avesse più voluto adoperare le forze del proprio ingegno, e manco timidamente avesse camminato sulle orme altrui. Il Vasari non risparmia di fargli questo rimprovero: che noi vogliamo riferire con le stesse sue parole, per due ragioni. Prima perchè lo storico aretino ne cava un documento che tutti gli artisti dovrebbero imprimere nella memoria; e poi perchè i censori e dispregiatori delle massime del Vasari conoscano come egli ragionava intorno a' modi di pervenire alla eccellenza dell' arte. *Quando gli artefici nostri non cercavano altro nelle opere che fanno, che d' imitare la maniera del loro maestro o d' altro eccellente, del quale piaccia loro il modo dell' operare, o nelle attitudini delle figure, o nelle arie delle teste, o nel piegheggiare de' panni e studiano quelle solamente, sebbene col tempo e con lo studio le fanno simili, non arrivano però mai con questo solo alla perfezione dell' arte: avvegnachè manifestissimamente si vede, che rare volte passa innanzi chi cammina sempre dietro: perchè la imitazione della natura è ferma nella maniera di quello artefice, che ha fatto la lunga pratica diventare maniera. Conciossiachè la imitazione è una ferma arte di fare appunto quel che tu fai come sta il più bello delle cose della natura, pigliandola schietta senza la maniera del tuo maestro o d' altri, i quali ancora eglino ridussero in maniera le cose che tolsero dalla natura. E sebben pare, che le cose degli artefici siano cose naturali o verisimili, non è che mai*

si possa usar tanta diligenza, che si faccia tanto simile, ch' elle sieno com' essa natura; nè ancora scegliendo le migliori, si possa fare composizion di corpo tanto perfetto, che l' arte la trapassi; e se questo è, ne siegue che le cose tolte da lei fa le pitture e le sculture perfette, e chi studia strettamente le maniere degli artefici solamente, e non i corpi o le cose naturali, è necessario che faccia le opere sue e men buone della natura, e di quelle di colui da cui si toglie la maniera. Laonde s' è visto molti de' nostri artefici non avere voluto studiare altro che le opere de' loro maestri e lasciato da parte la natura, de' quali n' è avvenuto, che non le hanno apprese del tutto, e non passato il maestro loro; ma hanno fatto ingiuria grandissima all' ingegno ch' egli hanno avuto: che s' eglino avessino studiato la maniera e le cose naturali insieme, avrebbono fatto maggior frutto nelle opere loro che e' non feciono. Come si vede nelle opere di Mino scultore di Fiesole, il quale, avendo l' ingegno atto a far quel ch' e' voleva, invaghito della maniera di Desiderio da Settignano suo maestro, per la bella grazia che dava alle teste delle femmine e de' putti, e d' ogni sua figura, parendogli al suo giudizio meglio della natura, esercitò ed andò dietro a quella; abbandonando e tenendo cosa inutile le naturali; onde fu più graziato, che fondato nell' arte.

Per altro il riferire, che fa lo storico aretino la sua eccellente massima al fiesolano Mino, non crediamo del tutto giusto. Concediamo, che se Mino avesse più usato del suo ingegno, sarebbesi più elevato ne' concetti, e avrebbe accresciuto la bellezza de' suoi componimenti; ma non per questo si può dire, che egli abbandonasse e tenesse per cosa inutile la imitazione del naturale, e mancasse di fondamento nell'arte. Lo stesso Vasari poi ci fa sapere, che, essendo andato Mino a Roma dopo la morte del Settignano, per la sepoltura di papa Paolo II, fece la *più ricca sepoltura, che fusse stata fatta d'ornamenti e di figure a pontefice nessuno.* E assai bella altresì fu tenuta la cassa che fece nella Minerva, e sopra essa di marmo la statua di Francesco Tornabuoni di naturale.

Ma a testimoniare la maggiore eccellenza di Mino rimane quell' altarino nel duomo di Fiesole, dove le diverse figure scolpite sono la grazia e la morbidezza stessa, e mostrano che l' artefice era tutt' altro che alieno dal ritrarre le cose dal vivo della natura. Che diremo del sepolcro di Leonardo Salutati, che si vede nello stesso duomo, di contro all' elegantissimo altarino? In qual altra opera di scarpello apparisce tutta la morbidezza della carne, che si ammira qui nella testa del famoso vescovo? La quale non pur s' anderebbe con la mano a toccare, ma si crederebbe che ella dovesse girarsi, e favellare. Nè ad alcuno de' monumenti di quel secolo cede per maestosa semplicità ed eleganza di parti, e preziosità di ornamenti il sepolcro, che i monaci benedettini innalzarono di mano di Mino nella chiesa di Badía in Firenze al marchese Ugo, che nell' undecimo secolo ebbe dominio in Toscana, e fu uno di que' fervidi e insaziabili fondatori di conventi per l' ordine di S. Benedetto. Quanta naturalezza non è nella figura della carità posta nel centro del monumento? Si potrebbe animamente appuntare di maniera e di servile imitazione? Parmi potersi e doversi dire, che gli esempi di Mino, e segnatamente quella sua rara abilità di trattare il marmo come la cera (abilità che rimase speciale alla scuola fiesolana) avvicinarono vie maggiormente la scultura alla sua ultima perfezione.

Il quale avvicinamento è tanto più palese, quanto è più irragionevole il lamento di Lorenzo de' Medici, riferito dal Vasari, *che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebri e nobili, come si trovavano pittori di grandissimo pregio e fama.* Non solamente le condizioni della scultura non erano ai tempi del Magnifico manco vantaggiose di quelle della pittura, anzi alla pittura rimaneva un più lungo cammino da fare prima di toccare la sommità del perfetto. Io credo piuttosto, che a Lorenzo de' Medici fusse più a grado la scultura che la pittura. E varie potrebbero essere le ragioni. Primieramente le statue greche e romane, che al suo tempo tornavano in luce con gran fama e curiosità di tutto 'l mondo, lo invogliavano sì della loro bellezza mirabile, e più della loro cele-

brata antichità, che avrebbe voluto nel suo tempo rinnovata la stessa gloria. Ben di ciò fa fede l'amore e studio grandissimo, col quale egli raccolse quante più potè anticaglie nel suo famoso giardino di S. Marco. In oltre un uomo ambizioso ed accorto, qual era Lorenzo, doveva molto più aver cara un'arte durevole, e destinata a perpetuare la memoria de' grandi uomini, che un' arte fragilissima, e soggetta a tante mutabilità di fortuna. Non era Lorenzo persona da contentarsi di momentanea grandezza, stimando troppo piccolo onore il regnare d'un uomo, ma volea il vanto di aver radicata la potenza nella sua famiglia. La quale per altro affinchè potesse reggersi, era mestieri, ch'egli l'accompagnasse nelle generazioni future con l'autorità e splendore del suo nome. E veramente la riputazione procacciata a Lorenzo dalle lettere e dalle arti è stata non ultima cagione, perchè la casa Medici, fra tante guerre ed avversità, non pur abbia mantenuta, ma aumentata la sua grandezza; mentre che l'altre famiglie, i cui fondatori seppero meno raccomandarsi alla posterità, caddero nella bassezza, senza che di loro altro rimanesse, che il nome e la superbia degli avi. E che il Magnifico pregiasse molto, e forse sopra ogni altra cosa, la durevolezza nelle arti, ne abbiamo una chiarissima testimonianza dall'aver egli cercato di rimettere in uso, e cotanto favoreggiato il musaico, piacendogli infinitamente la sentenza di Domenico Ghirlandaio: *La pittura essere il disegno: e la vera pittura per l'eternità essere il musaico.*

Ma senza star più a investigare qual fine avesse Lorenzo nel careggiar più la scultura, che la pittura, egli volle creare una scuola speciale agli scultori dentro il suo giardino presso S. Marco: e temendo che il concorso de'giovani non riuscisse pari al desiderio, cercò di ritrarre molti dallo studio della pittura, e fargli entrare nella sua scuola. In effetto parecchi ne ottenne, che poi furono eccellenti così nella pittura come nella scultura: e fra questi Michelangiolo Buonarroti: confine ultimo e pericoloso d'ogni arte. Nè qui parmi disutile investigare un poco, se questa scuola del Magnifico fusse poi veramente van-

la procaccino con le forze del proprio ingegno, se non vogliono essere tutto effigie d'altri. Nondimeno anche gli scrittori hanno di che scapitare, se, rinunziando al libero esercizio delle forze del proprio ingegno, alla imitazione altrui, qualunque ella sia, s' abbandonano. Nè in effetto, dopo Dante, il Petrarca e il Boccaccio (co' quali la poesía e l' eloquenza salirono dove col Brunelleschi, Donatello, Michelangelo, Lionardo e Raffaello salirono più tardi l' architettura, la scultura e la pittura) fu veduta più nell' arte della parola quella potenza d' ingegni sovranamente inventori e tali, che la materia tiravano dalle cose civili e morali del loro secolo, e col proprio ingegno davan vita alle immagini, la più parte delle quali cavavano ancor essi dalla natura: o se pur ne pigliavano alcuna volta dalle opere de' greci e de' latini, sapevano sì bene alla propria natura assoggettarle, e con tanto potere d' ingegno volgerle e dominarle, che ai più sottili giudizi rimane spesso ascosa l' origine: come si osserva nella divina Commedia; che ancora i nemici degli autori greci e latini, sperando così di puntellare la loro nullità e coprire la loro ignoranza, esaltano: e darebbono di bugiardo allo stesso Dante, che assicura di aver tanto, e con tanto suo onore studiato in Virgilio, perchè non veggono in lui alcuna imitazione dell' antichità. Il che forse non si potrebbe dire della Gerusalemme liberata: poema nato in un secolo, che l' Italia aveva toccato l' estremo della servitù, e agli studi erasi appigliato il morbo dei laidi costumi di quella schifosa dominazione spagnuola. L' ingegno altissimo di Torquato fu maggiore dell' età e della rea fortuna, che tantò più l' afflisse, quanto ch' egli fu più amico del buono e del bello: e aggiunse alla patria una gloria, cui vituperare pubblicamente era serbato alla stolta presunzione del nostro secolo. Ma non per questo dev' esser vietato di osservare, che la imitazione dell' Iliade e dell' Eneide apparisce così nella Gerusalemme come la divina Commedia non mostra. L' Ariosto, che precedette di alcun tempo il Tasso, in quel suo nuovo e mirabilissimo Orlando, fu più naturale, e forse più utile: conciossiachè il suo fine principale fusse di

beffar gli usi cavallereschi, ond' era sì vago quel secolo; là dove il povero Torquato, stimolato forse più anche dalle sue particolari sventure, cercò di accreditarle e nobilitarle col cantarne sì piamente, e con tanto affetto la origine. Il quattrocento fu piuttosto povero d' invenzione, ricchissimo d' erudizione. La quale fu posta come in trono in quel secolo, che stanco di pensare civilmente, cercò diletto nelle astrazioni della filosofia platonica, e nelle bellezze degli autori greci e latini; dai quali i letterati d' allora appresero tutto, dalla libertà in fuori; che bisogna dire fosse anch' essa sotto i Medicei divenuta una erudizione antica. Non furono veramente che le arti, che in quel secolo mantenessero ed aumentassero la virtù propria: la quale, diretta per lo più a rappresentazioni religiose, non dava noia a' nuovi principi, d' altra parte sospettosi e crudeli cogli scrittori che si fussino mostri più che eruditi.

Seguitiamo la storia dell' architettura e della scultura negli altri paesi d' Italia dopo la metà del quinto decimo secolo. Venezia richiama principalmente la nostra attenzione. Questa città, nata per forza d' ingegno e d' industria, e per la stessa forza salita ad invidiabile grandezza, in principio costretta a difendersi dai pirati che ogni mare infestavano: poscia desiderosa di allargare il suo dominio lungo le spiagge dell' Adriatico, per provveder meglio alla sua sicurezza: finalmente divenuta conquistatrice non solo volle dominare sui mari, ma stimò ai suoi interessi conferire le conquiste di terraferma. Sì che sul finire del quattrocento, i Veneziani, padroni di quanto possedevano i Carraresi, gli Scaligeri e i Polentani, e d' una gran parte di ciò che allora rendeva potentissime le case de' Visconti e degli Estensi, erano giunti a quel colmo di potenza e di ricchezza, da cui sogliono aver origine i mali che poi uccidono le repubbliche; imperocchè dal soverchio possedere ed arricchire (oltre alla corruzione che ne suol nascere de' costumi) ne conseguita quel funesto bisogno di sempre più restringere la potenza in pochi; i quali facilmente in tirannía mutano il loro ufficio, e

la tirannía produce le ribellioni, ultima rovina degli Stati. E se questi mali non ebbero effetto sollecito in Venezia per quella terribile vigilanza interna, pure in lei operarono come un lentissimo e nascosto veleno, che doveva alla fine spegnere con la virtù la libertà de' veneziani.

Di questo veleno i primi germi comparvero nella prima lotta fra l'antichissima nobiltà e la nuova; che essendo con le conquiste cresciuta smisuratamente in ricchezze ed autorità, era riuscita (non molto diversamente che in Firenze, dove altresì non la vecchia, ma la nuova nobiltà fu funesta alla repubblica) a ridurre lo stato proprietà di poche famiglie, che dovevano governare i destini del comune. Nè alle arti furono sfavorevoli cotali cambiamenti; imperocchè, avvicinandosi quelle più ai modi dei principati, cercavano non pure il pubblico, ma il domestico splendore. Laonde i più splendidi e sontuosi edifizi de' signori veneziani sorsero in quel tempo, come il palazzo dei Vendramin, la cui famiglia era di quelle trenta che avevano ricevuto la nobiltà dopo la guerra di Chioggia. Ma innanzi di parlare della maggior magnificenza ed eleganza de' veneti edifici, e delle opere di scultura che l'adornano, è mestieri conoscere quali e quanti artisti avesse allora Venezia.

Molto è stato disputato intorno al nome, origini e stabilimento dei così detti scultori ed architetti Lombardi; i quali in vero diedero un'impronta tutta lor propria alle opere che fecero per tutta Italia. Ma le città, dove cominciarono sul cadere del secolo XV a levar fama di loro stessi, come fondatori di ottime scuole, furono Venezia e Ferrara; e sì in Venezia e sì in Ferrara trovasi un Pietro Lombardo lor ca[illegible] ch'è stato appicco di quistioni, non sapendosi a quale d[illegible] due Pietri dovesse veramente riferirsi il piccolo ma cele[illegible]bre sepolcro di Dante in Ravenna. Se non che par tolto o[illegible] dubbio, considerando primieramente che Ravenna era all[illegible] città veneta, e che il detto sepolcro fu eretto nel 1482, c[illegible] un anno dopo che Bernardo Bembo, grandissimo amadore [illegible] fautore degli studi ed arti liberali, essendovi andato gov[illegible]

;ore, avea fatto innalzare da Pietro Lombardo quelle due
onne in piazza col leone di S. Marco e colla statua di
nt' Apollinare. Arrogi a tutto questo, che in quel piccolis-
no omaggio renduto al maggior poeta, si conosce un più
ente architetto che scultore; qualità che realmente ebbero
ombardi di Venezia, che vinsero i Lombardi di Ferrara
l' architettura, e da quelli furono vinti nella scultura. Lo
sso Pietro subito dopo l' erezione del monumento dan-
co, ne diede una solennissima riprova nella chiesa della
donna de' Miracoli in Venezia, con la quale rinacque in
ella città il vero gusto di ornare: e, come giudicò uno
ittore moderno, fu principio d' un nuovo genere di architet-
e e di scolpire, sì per la stupenda gentilezza dell' inventare
dell' eseguire, e sì pe' lavori finissimi di scultura, ond' è ar-
chita. I quali per altro devono in gran parte riconoscersi
lla mano de' figliuoli di questo Pietro Lombardo; in com-
gnía de' quali egli, mentre visse, lavorò, adoperandoli nella
rre dell' orologio in S. Marco, da lui eretta nel 1496, nella
aternita della Misericordia, nella cappella Zeno dentro S.
arco, e in altri lavori dentro e fuori di Venezia, senza che fra
loro apparisca gran differenza di maniera, da potersi agevol-
ente distinguere; avvegnachè i figliuoli (i cui nomi sono Tul-
o, Antonio e Giulio) usassero nello scolpire uno stile più largo
più avanzato, che non aveva il padre. Del che possono far
stimonianza i due sepolcri nell' interno della chiesa di S.
iovanni e Paolo: l' uno eretto a Pietro, e l' altro a Giovanni
ocenigo. Chiaramente si conosce, che nel primo, dove co' fi-
uoli lavorò il padre, evvi una certa secchezza d' arte, che
n è nel secondo, tutto di mano di Tullio. Peccato, che fusse
ssa a terra da inumane soldatesche la bellissima chiesa
S. Andrea della Certosa, e fussino insieme disperse o di-
tte le preziose sculture che l' adornavano; dove avremmo
avventura conosciuto il maggior merito di questa famiglia
eccellenti artefici, ed ammirato una delle più belle opere,
le arti venete avessino in quel secolo pubblicamente pro-
to. Vi ebbe anche del medesimo casato un Martino, e proba-

bilmente cugino de' sopraddetti; dal quale è da riconoscere la bellissima architettura in due ordini corintii della scuola di S. Marco, ornata di buone sculture e di prospettive ingegnosissime. Al medesimo Martino viene attribuito il disegno della chiesa di S. Zaccaría, per la somiglianza che questo edifizio ha col precedente.

Se non che la privata fortuna, o per dir meglio la nuova nobiltà soverchiatrice, cominciava a vincere lo splendore dei pubblici edifizi: non essendosi fino allora veduto niente di più magnifico del palazzo Vendramin, quanto all' architettura, e niente di più maraviglioso, quanto alla scultura, del mausoleo (già nella chiesa di S. Gio. e Paolo) appartenente alla stessa famiglia. Di questo insigne palazzo come ancora della scuola di S. Rocco, altro edifizio splendidissimo di quel tempo alcuni hanno dato il merito a Pietro Lombardo; sebbene il vero architettore fu un altro nipote di lui, chiamato Santi, sotto per altro la direzione del zio e de' cugini: come pure il mausoleo del doge Vendramin, fuor che le statue di Adamo e di Eva, che sono di mano di Tullio Lombardo, è opera del famoso architetto e scultore Alessandro Leopardo, che fece i pili degli stendardi in piazza di S. Marco, e la base elegantissima alla statua equestre del Coleoni modellato dal Verrocchio. Nè a torto il suddetto mausoleo Vendramin fu giudicato il colmo della splendidezza, cui mai giunse l' arte de' veneziani: e da stare altresì colle più grandi e dignitose ed eleganti opere che onorano l' Italia. Il che prova che oltre la scuola de' così detti Lombardi, erano in Venezia altre scuole, dove le arti fecero gloriosissimi acquisti; e fra queste certo occupava un primo seggio quella de' Leopardi; i quali, meglio che i Lombardi scultori, aggiunsero alla scultura veneta la grazia e la finezza d' ogni lavoro. E grande riputazione si acquistò eziandío quel Bartolommeo Buono Bergamasco, il quale (nè bisogna confonderlo con l' altro più antico, ed appellato comunemente maestro Buono) eternò il suo nome nelle vecchie procuratíe della piazza di San Marco, nella miglior forma data alla parte più elevata del campanile dello

stesso San Marco, e nella tribuna della chiesa di San Rocco.

Anche i Bregni Lorenzo e Antonio, altra famiglia di eccellenti architetti e scultori, fiorirono circa questo tempo in Venezia. Antonio fu architetto e protomastro del palazzo ducale, e fece la interna facciata del palazzo ducale, e la bellissima scala de' giganti, i cui intagli (che in quello stiacciatissimo e finissimo rilievo, mostrano non essere stato giammai il marmo trattato con maggior dolcezza) furono lavoro mirabile, secondo che riferisce il Sansovino, di due scultori mantovani, Domenico e Bernardino. Ma l'opera che sopra ogni altra assicurò ad Antonio Bregni uno de' primi seggi nell' arte, fu il monumento del doge Niccolò Tron, eretto nella chiesa de' Frari con quella maggior grandezza e magnificenza, che un'illustre famiglia veneta per onorare la memoria d'un ottimo principe, e memorabile cittadino, poteva adoperare. L'enorme altezza della mole; il numero delle statue, non meno di diciannove, che l'arricchiscono; la quantità de'bassirilievi, e degli ornamenti che aggiungono pregio e ricchezza all' opera, tutto mostra che l' arte in quel tempo e in quella città era salita a sì alto grado di eccellenza, che bastava a contentare ampiamente gli smisurati desiderii di quella superbissima nobiltà, che col valore nelle guerre, col terrore nei consigli, e colla magnificenza ne' costumi rendeva la sua potenza maggiore d' ogni invidia, e d' ogni forza.

Che se in Venezia la scultura e l' architettura vantava i Lombardi, i Leopardi, i Buoni e i Bregni, in Padova la lunga dimora che vi aveva fatto Donatello, e gli esempi, che quel grand' uomo vi aveva lasciati, produceva frutti. E se, come altrove accennammo, non riescì gran cosa il Vellano, benchè discepolo di Donato, molto e durevole profitto trasse dalle opere di lui Andrea Riccio padovano, la cui istoria rimase molto oscura, finchè il Cicognara non ebbe chiarito quanto era necessario sapere di sì valente artefice; del cui valore nell'architettura era troppo noto e solenne testimonio la chiesa di Santa Giustina in Padova, murata col disegno di lui. Ma come scultore fu facile togliergli l' onore di alcune opere,

delle quali si credeva ignoto l'autore, o ad altri venivano attri buite. Sì misera sorte incontra spesso agli artisti! Fra le scul ture, onde Andrea arricchì la sua patria, ricorderò le due pii insigni, di cui lo stesso Donatello e il Ghiberti si glorierebbero: primieramente il candelabro di bronzo che in Padova s vede nell'altar maggiore del Santo; il quale costò dieci ann di fatica all'autore: che per altro ne colse degno frutto co fare in quel genere la più ricca forse e la più grandiosa opera che mai vantino le arti moderne. L'altra opera è il monu mento dei Torriani in San Fermo di Verona; cui la rapina fran cese del 1796 spogliò dei bassirilievi di bronzo che formavan il suo principale ornamento; e ne' quali l'artista, scolpendov morali ed utilissime allegorie della vita umana, rese la pi splendida testimonianza del suo valore; conciossiachè riuscim mirabilmente a popolare le sue composizioni d'una moltitu dine di figure, senza ingenerar confusione, e anzi mantenen distintissimi i diversi abiti, le diverse attitudini, e le var espressioni. Forse alquanto trito potrebbe sembrare il pieghe giare, e, secondochè qualcuno giudicò, potrebbe essere l'artefi appuntato di quel minuto sporgere di parti, come teste, gamb zampe di cavalli, ed altre estremità; se pure non sia da sc sare, avendo voluto mostrare sin dove con la sua arte si po giungere nella ricchezza delle composizioni. Meno scusabil noi pare dell'aver usato immagini mitologiche, dove più p priamente avrebbe potuto e dovuto toglierle dal culto de' c stiani. Ma ancor qui è da considerare una cosa, che più nanzi avremo occasione di ribadire e dichiarar meglio. Que opera del Riccio fu eseguita sul principio del secolo decim sesto, quando cioè la mitología cominciava a occupare forma le menti degli artisti con le statue e bassirilievi dis terrati, che non sapevano da quella discostarsi ancor quan dovevano rappresentare cose cristiane.

Non restò senza glorie memorabili l'architettura de' N poletani in quel tempo. Chè grandissimi architetti furono N vello da San Luciano e Gabriello d'Agnolo. Il primo, do avere studiato in Roma e imparato i buoni principii dell'art

ristorò la chiesa di San Domenico Maggiore, svecchiandola il più che potè di quella maniera gotica. Ebbe poi bellissima occasione di mostrare il suo ingegno e i suoi studi nella edificazione del palazzo del principe di Salerno, grande almirante del regno e sì potente uomo, che nella congiura de' Baroni, di cui si fece principal sostegno, tenne in lunghissimo travaglio il re Ferdinando, e lungamente il fece stare in forse del trono. Nell' allogare il palazzo all' architetto Novello, comandandogli che dovesse riuscire il più sontuoso di quanti sino allora se ne erano veduti, mostrò tutta la superbia ond' eran pieni que' principi e duchi napoletani; i quali non avrebbono voluto un governo civile: nè sapevano tollerare una tirannide assoluta; e tutta la loro ambizione era in quella detestabile feudalità: odiosa al popolo, e lesiva alla corona. Onde, come in Firenze i maggiori palazzi innalzati nel decimoquinto secolo rappresentavano la potenza de' mercanti ingranditi ed ardenti di padroneggiare la repubblica, in Napoli sono testimonio di quella grandezza baronale, contro la quale fu insufficiente l' odio dei popoli, e molto costò ai re per abbassarla, e tenerla in freno.

L' opera del palazzo Sanseverino fu compita in dieci anni, e condotta di travertini bugnati a punta di diamanti. E se oggi più non si vede, dobbiamo saperne grado alla carità de' padri gesuiti, che nel 1584 se lo fecero donare dalla principessa di Bisignano, loro devota, e nel medesimo anno lo ridussero a forma di chiesa.

Per gareggiare col principe di Salerno, fece subito il duca di Gravina costruire anch' egli un palazzo di egual grandezza e magnificenza; e ne diè la commissione a Gabriello d'Agnolo, il quale col disegno della chiesa di San Giuseppe e di Santa Maria egiziaca, era venuto in credito di eccellente architetto. Il palazzo Gravina (che ancora non è andato in mano de' gesuiti) rimane come uno de' migliori edifizi, e de' più solidi che abbia la città di Napoli, non ostante i difetti che vi notano i maestri dell' arte; ai quali par soverchiante la massa esterna, piuttosto torti i pilastri, e mal ornate le finestre. Ma i cambiamenti ed accrescimenti moderni non hanno servito che a de-

turparlo: e Dio voglia che non abbiano a continuare. Almeno, ,
giacchè non siamo buoni a far nulla di grande e di bello, ri-
spettiamo e lasciamo intatte le fabbriche de' nostri antichi.

Con Novello da San Lucano e Gabriello d'Agnolo con-
giungiamo Gian Francesco Mormando; il quale sebbene di na-
scita fiorentino, e avesse studiato i principii dell'arte sotto
Leon Batista Alberti, pure non altrove che in Napoli, dove si
trasferì da giovane, si fece conoscere, e potè competere co' due
prefati architetti, essendogliene porto'l destro dal duca di Vie-
stri, desideroso anch' egli d' un superbo e magnifico palagio
(oggi de' Filomarini) che nol facesse parer da meno del prin-
cipe di Salerno e del duca di Gravina. Così allora con dure-
vole vantaggio delle arti cercavano di soverchiarsi i signori,
che oggi gareggiano in carrozze, cavalli, cani, desinari, vesti-
ti, balli, e altre fugacissime superbie.

Fece pure il Mormando il disegno della chiesa di S. Seve-
rino, e molta parte ebbe ne' lavori di quel monisterio. Fu tratto
altresì in Ispagna dal re cattolico, al quale per altro fu più grato
per il suono ch' ei sapeva cavare dolcissimo dal liuto, che per
opere d'arti. Qual fosse lo stato delle arti in Lombardía sul ca-
dere del quinto decimo secolo ora è da conoscere. Morto France-
sco Sforza, il ducato milanese cadde, com' è noto, nel figliuolo
Galeazzo Maria; il cui animo fu così pieno di tutte le più strane
libidini e incredibili crudeltà, che niun altro affetto o desiде-
rio poteva entrarvi. E certo le lettere e le arti non avrebbero
avuto alcun sostegno in quel suo feroce ed oscenissimo regno,
se la fortuna non gli avesse dato nel Simoneta un segretario,
amicissimo delle lettere e delle arti. Onde i lavori della cer-
tosa di Pavía, ai quali correvano tutti i più valenti artefici di
Lombardía, anzi che interrompersi, continuarono con tanta co-
pia e magnificenza, che non si troverebbe forse un altro tem-
pio, dove sieno state impiegate maggiori ricchezze. Basti no-
tare, che nella facciata adornano la cima quarantaquattro
statue, e il basamento sessanta medaglioni rappresentanti im-
peratori ed uomini illustri: e i finestroni e l' entrata principale
sono incrostati di bassirilievi e d' intagli d' ogni maniera, e tutti

di finissimo lavoro. Nè sarebbe facile d' altra parte conoscere con distinzione i nomi degli autori, i quali oltre all'essere stati molti, e tutti aventi quasi la stessa maniera, mancarono scrittori, che ne lasciassero memorie ordinate, e i registri informi de' monaci accrescono anzi la confusione e l' incertezza. Ben sappiamo che nel Milanese abbondavano allora scultori valenti, e in Pavía era quell' Antonio Amedeo, che fece in Bergamo il sepolcro bellissimo di Bartolommeo Coleoni: la cui opera ci dice chiaro, che una gran parte, e forse i più preziosi bassirilievi della Certosa, devonsi a lui ascrivere. Nè solo nel Milanese erano artefici valentissimi, ma in altre parti di Lombardía altresì: e se ne contavano fra' Cremonesi, fra' Piacentini e fra' Modanesi; dove cominciava pure la serie di que' modellatori in creta, ai quali tra poco doveva dar tanta fama ed onore il Begarelli.

E al fabbricare non fu allora manco pronta ed esercitata la mano degli artefici lombardi: la fama de' quali trasse in età di anni venti dal patrio nido il celebre Bramante: il quale, dopo aver viaggiato in più luoghi di Lombardía, e da per tutto lavorato il meglio che poteva, si trasferì finalmente a Milano circa il 1476: e probabilmente al suo giungere ebbe a vedere spettacolo atroce e terribile: essendochè in quel tempo il Galeazzo pagò delle sue tante e sfacciate scelleratezze degnissima pena in quell'animosa e infelice congiura: la quale se mostra quanto sia fallace in tempi corrotti lo sperare che una moltitudine si sollevi contro la tirannide, mostra pure, che in tutti i tempi devono i tiranni temere il disperato furore dei popoli.

Ma nella successione al ducato milanese si andava di delitto in delitto. Lodovico Sforza, uno de' tanti fratelli di Galeazzo, e di tutti il più cupido di regnare, e il più destro, conoscendo esser venuto il tempo di sbramare crudele ed irrequieta ambizione, recò nelle sue mani il governo del nipote, Gio. Galeazzo, minore di anni, togliendolo alla madre di lui, e sperando, quando che fosse, di farsene assoluto possessore. Non ignorava per altro l'accortissimo uomo, che a soddisfare questo

suo ultimo appetito, grandi ostacoli gli era forza superare. Sa
peva bene che le lagrime e le preghiere della moglie di Gio. Ga
leazzo, che vedeva in pericolo non pure il regno, ma la vita de
marito e de' figliuoli, rendevano più sollecite ogni dì le prati
che del padre e dell' avolo nel rimoverlo da quel governo:
nel popolo milanese risvegliavano più viva la compassion
verso l'infelice famiglia, e l'odio contro l' indegno usurpator

Rimedio alla nimicizia degli Aragonesi, stimò Lodovico i
rivolgere contro di loro le armi francesi, non pensando, che un
volta introdotte in Italià, avrebbero nella rovina degli altri stat
involta la sua. Sì rea, sì cieca era la sua ambizione. Nè a fre
narla viveva più Lorenzo de' Medici: e il figliuolo Pietro, ch
ereditò tutti i vizi del padre, senza quella sua prudenza e de
strezza mirabile, vie maggiormente l'accendeva; mostrando
apertamente e incautamente partigiano e sostenitore di Fe
dinando d' Aragona. Arrogi l'assunzione al pontificato di Ale
sandro VI: i cui sozzi costumi, pessima fede, e voglia d'inna
zare i propri figliuoli sapeva tutto 'l mondo, scandolezzato fi
ramente che uomo sì sedesse nella cattedra di S. Pietro. N
il Moro ignorava che i fini della repubblica veneziana era
molto diversi dai suoi: conciossiachè non avrebbe lungamen
durato nell' ultima confederazione, frutto della sua industria
diligenza presso quel senato. Onde, vedendo chiaramente c
in niun modo poteva confidare nelle leghe e forze italia
alle straniere armi tutto s'appigliava. E chiamava in Ita
Carlo VIII, incitandolo alla conquista del reame di Napoli
sè, dopo aver fatto morir di veleno il giovane Gio. Galeaz
faceva eleggere duca di Milano.

Pur rimanevagli sempre a superare l'odio interno: inasp
dalle gravezze e orribili atti di crudeltà. Cercò sopirlo
la magnificenza e liberalità verso le lettere e le arti; so
maschera dei tiranni accorti in un popolo di schiavi. E
vesi a Lodovico la lunga dimora di Bramante in Milano, d
fece la chiesa così detta di San Satiro con la sagrestia
tribuna del tempio delle Grazie, e il chiostro e la sagres
la chiesa della Madonna presso S. Celso; il vastissimo

nastero e la canonica di S. Ambrogio; e probabilmente col suo disegno fu condotto il magnifico monasterio, che all'ordine de' Cistercensi innalzava il nuovo duca, seguitando in ciò il costume degli altri principi, che per meglio tuffarsi in tutte le sporcizie e scelleritå, accattavano il favore degli ecclesiastici. Ma Iddio, che vede i cuori, apparecchiava a tutti, e specialmente al Moro tremendi gastighi: che avrebbero dovuto insegnare a purgar l' Italia da tante oscenissime tirannidi.

Il nome di Lionardo da Vinci cominciava in quel tempo a spandersi per tutto, non solamente come artefice, ma ancora come uomo fornito d'ogni scienza, e particolarmente di quella, che alla militare architettura si riferisce. Onde della voglia d'averlo alla sua corte s'accese incontanente Lodovico Sforza, stimando di potersene servire da artista nello splendore della pace, e da scenziato ne' bisogni della guerra. Alla quale se v'era principe che allora dovesse tenersi apparecchiato, era certamente il Moro, che ne aveva acceso il fuoco, e sopra ogni altro era vicino agli assalti stranieri. Non molto accetto era stato Lionardo a Lorenzo de' Medici; nè possiam credere che ciò fusse per la oscurità e bassezza de' natali: imperocchè, ritenendo anche per vero ciò che narra il Vasari nella vita del Torrigiano, che il Magnifico (come è proprio della gente nuova, che sdegna qualunque cosa possa ricordargli la origine) rivolgesse principalmente la sua protezione a quelli che di nobil sangue nascevano, stimandogli i più atti all'esercizio delle arti liberali, tuttavía Lionardo aveva fin dal suo tempo dato sì mirabili e straordinarie prove del suo ingegno, da assicurare il Medici che ancora chi non nasceva di sangue nobile poteva alzarsi ad una perfezione, cui nessun nobile era mai giunto. Altre cagioni di particolare inimicizia che avesse il Magnifico con Lionardo, non sapremmo indicare, non essendoci noto che mai apertamente il contrariasse. Ma d'altra parte il non averlo mai chiamato alla sua corte, e adoperato con gli altri artisti, mostra aperto, ch'egli non l'amava. E senza supporre che il potesse tener lontano dalle carezze medicee l' animo piuttosto altero e sdegnoso

bombarde comodissime e facili a portare, che col fuoco arrecano grande spavento al nemico, e insieme danno e confusione. Similmente aver modi per cave e vie strette e distorte per venire ad un certo luogo che bisognasse passare sotto fossi o alcun fiume. Fabbricar pure carri coperti sicuri e inoffensibili, i quali entrando con artiglieri in fra i nemici, non è sì grande moltitudine di gente d' arme ch' essi non rompano, e dietro a questi possono seguire le fanterie assai illese, e senza alcuno impedimento. Bisognando, fare altresì bombarde, mortari, e passavolanti di bellissime forme e fuori del comune uso. Dove mancasse l' operazione delle bombarde, comporre briccole, mangani, ed altri strumenti di mirabile efficacia, e fuori dell' usato; e in somma secondo le varietà de' casi comporre varie e infinite cose da offendere. E quando accadesse essere in mare, aver modi di molti strumenti attissimi da offendere e difendere, e navili che faranno resistenza al trarre di qualunque grossissima bombarda, e polvere. In tempo di pace credere di poter satisfare benissimo al paragone d' ogni altro in architettura, in composizione di edifizi pubblici e privati, e nel condurre l' acque da un luogo all' altro. E così anche condurre in scultura di marmo, di bronzo, e di terra, e in pittura altresì senza temere il paragone di chicchessia. Per la qual cosa poter dar opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale ed eterno onore alla felice memoria di suo padre, e della casa sforzesca.

E questo cavallo, sopra del quale doveva esser posta la statua equestre di Francesco Sforza, fu la prima opera, cui pose mano Lionardo in Milano d'ordine di Lodovico. Ed era degno, che a quel primo usurpatore del ducato milanese il secondo usurpatore più scellerato e men guerriero innalzasse la statua. Ma tra per avere il Vinci voluto, secondo il suo solito, cercar troppo la perfezione, e per aver nello stesso tempo eseguito altre cose (fra le quali furono i ritratti di due nobili donzelle, Cecilia Gallerani e Lucrezia Crivelli, che Lodovico sfacciatamente si godeva in mezzo alle adula-

zioni de' poeti, che celebravano le violenze e gl' impudichi costumi de' principi come azioni illustri) la immensa opera non avanzò molto; e prima il Moro perdette il regno e la vita, che Lionardo compisse il lavoro. Intorno a cui aveva durato incredibili fatiche; le quali certamente avrebbero fatto tenergli uno de' più alti seggi nell' arte della scultura, come altissimo l'ebbe nella pittura col famosissimo Cenacolo. Ma innanzi che io parli di questa miracolosa opera, con cui l' arte pervenne all' ultima perfezione, è mestieri che sia fatto conoscere lo stato della pittura sul finire del quattrocento, e sieno notate le opere di quegli artisti che furono i più prossimi ai sommi, e quasi l'ultimo anello di congiunzione.

E poichè in costoro, stante l'avanzamento maggiore dell'arte, spiccò meglio che in quelli stati avanti, la diversa indole, non solo di ciascuno artista, ma di ciascun paese (donde il Lanzi trasse quella divisione di scuole) così più partitamente ci faremo a ragionare di loro, non senza accennare, dove venga bene di farlo, la parte che hanno sopra gl'ingegni le diverse maniere di reggimenti ne' varii luoghi. E per cominciare dai Toscani e dai Veneti, il consueto prevaler dei primi nella eccellenza del disegno, della invenzione, e in fine di tutte le considerazioni dell'arte si può in gran parte attribuire all'essere primieramente nati in un suolo generativo di uomini maggiormente destri e ingegnosi, che allegri e briosi; là dove i Veneziani, nati in quel giocondo seno di mare, dove la singolarità del luogo, e la molle aria, e il vedere freschissime carnagioni, e gai visi di belle donne e di belli uomini, invitava piuttosto a giocondezze e godimenti sensuali, che a gravi pensieri di menti elevate e studiose, era naturale che si disponessero a riuscire massimamente eccellenti nel colorito, e in tutte le altre vaghezze, che alla parte sensibile dell' arte si riferiscono. Io credo che questa naturale inclinazione de' temperamenti veneziani al godere, fusse cagione di quella loro pieghevolezza, senza la quale non sarebbe forse seguito con tanta tranquillità, e quasi senza che il popolo se n' avvedesse, quel grande passaggio della repubblica veneta dalla democrazía all' aristocrazía, per quanto si voglia

giormente speculare con la mente, che a godere co' sensi. Certo i costumi col principato andavansi sempre ammollendo e corrompendo: ma assai meno che altrove; dacchè i vecchi Medici erano sempre governati da quella prudenza, che non gli lasciava apparire quali essi erano, e possiamo dire col Varchi, ch' eglino *con palesi e manifeste virtù, e con segreti e nascosti vizi si fecero capi, e poco men che principi d'una repubblica piuttosto non serva, che libera.* E lo stesso raccorre anticaglie, che per allora non distolse gli artefici dal guardare e ritrarre la schietta natura, servì ad assuefarli per condurre le loro cose con maggior considerazione, e con una natura più eletta. Nè si può dire che sotto i vecchi Medici l'arte cominciasse a perdere quel sentimento religioso, che spicca nelle opere de' vecchi maestri. Chè sebbene Lorenzo, meglio fortificato nella potenza, tenesse vita più splendida e libera dell' avolo, e forse in cuor suo, meglio d' una venere che d' una modesta vergine si dilettasse, pure non avrebbe mai desiderato che le arti allontanassero dai cuori una religione, che insegna obbedienza anche ai cattivi principi (1). Ma sia pure che Lorenzo gittasse i primi semi del corrompimento dell' arte, egli è certo che questi semi non germogliarono al suo tempo; in cui l' arte andò sempre avvicinandosi all' ultima perfezione, senza uscire di quella via aperta da Masaccio; renduta più agevole da Benozzo Gozzoli: e fatta pianissima da Domenico Ghirlandaio. Le tre prime luci della pittura fiorentina nel secolo decimo quinto. Ma del primo abbiamo già parlato; e ci rimane a dire del secondo e del terzo, co' suoi contemporanei.

Fu Benozzo Gozzoli uomo straordinario, e degno di essere annoverato fra' più potenti ed efficaci ingegni che abbia mai avuto l'arte; conciossiachè innanzi a lui non s'era veduto un'opera di tanta terribilità, e di sì grande invenzione, come la pittura a fresco nel campo santo di Pisa: dove egli solo in due anni condusse a perfezione un lavoro, che, come dice

(1) Obedite præpositis vestris etiam disculis.

il Vasari, avrebbe giustamente fatto paura a una legione di pittori; avendovi ritratte tutte le storie della creazione del mondo, distinte giorno per giorno, e spiegato, come nota il Lanzi, un ingegno per la composizione, per la imitazione del vero, per la varietà dei volti e delle attitudini, per la lucentezza e vivacità del colorito, e in fine per la espressione di tanti affetti diversi, da farlo tener primo dopo Masaccio. Della cui maniera il Gozzoli, assai più che di quella del suo maestro B. Angelico, fu seguitatore non servile; anzi può dirsi che gli entrò innanzi per la vastità degli edifizi e amenità dei paesi che introdusse ne' suoi dipinti, e per una certa gaiezza d' immagini, sommamente pittoresche. In verità l' esempio di Benozzo fu grande eccitamento alla pittura fiorentina, perchè ancor più alto salisse, e si vedesse quella gloriosa schiera di pittori che più da vicino la corte del Magnifico illustrarono.

Pongo alla testa di essi Domenico Ghirlandaio: così chiamato perchè suo padre, avendo trovato e messo in opera con sua grandissima riputazione, l'ornamento delle ghirlande, onde le fanciulle fiorentine adornavano vagamente il capo, acquistò questo cognome assai più bello che l'altro suo proprio di Bigordi. Volle costui, che Domenico attendesse all'arte dell'orefice, che era altresì l'arte propria; la quale, sebbene non sodisfacesse pienamente al valoroso giovane, che si sentiva da natura inclinato ad un' arte maggiore, pure gli fu, come a tutti gli altri, di grandissimo fondamento nel disegno; oltrechè essendo in quel tempo stretta pratica e familiarità fra gli orefici e i pittori, potè Domenico cominciare sin d' allora a profittare negli esempi de' secondi; e stava ancora all' orefice, quando ritraendo ogni persona che di bottega passava, mostrò ch' egli aveva fatto il primo e il maggiore acquisto della pittura, che è di ritrarre il naturale perfettamente.

Per lo che a studiarla si pose a tutt' uomo sotto Alessio Baldovinetti. Il quale, poichè ci cade in acconcio, non è da passare in silenzio, come quegli che fu pittor nobile e diligentissimo: anzi nella diligenza e nello studio d'imitare tutte le minuzie che la madre natura sa fare, non fu alcuno che mai 'l

vincesse. Di che può far fede quella natività di Cristo, ch' ei dipinse dentro il cortile della SS. Annunziata di Firenze; condotta con tanta fatica e pazienza, che nella sacra capanna si potrebbe noverare le fila e i nodi di paglia. L' altre sue opere a fresco in S. Maria Nuova, e in S. Trinita, dove ritrasse di naturale gran quantità di persone celebri del suo tempo, son perite ne' rinnovamenti di dette chiese: le quali pitture per altro sarebbero mancate di per sè stesse, essendo state dall'autore medesimo abbozzate solamente a fresco, e poi finite a secco, col temperare i colori col rosso d' uova mescolato con vernice liquida fatta a fuoco, ch' ei credeva dovesse difenderle dall' acqua, e in vece era la loro morte; onde fin dal tempo del Vasari principiarono in più luoghi a scrostarsi. Così molte volte nell' arte per cercare il meglio, si guasta il buono.

La maniera del Baldovinetti, oltre all' essere minutissima, fu eziandío alquanto secca e crudetta, specialmente nel piegare gli abiti, come dimostrano non solo le sue pitture a fresco, ma ancora le sue tavole a tempera; delle quali una molto bella, e forse la meglio conservata che si conosca, è nel corridore a ponente della Gallería di Firenze: dove altresì, è in modo mirabile spicca quella diligenza di Alessio, di ritrarre i fiori, l' erbe e l' altre cose naturali; essendo ch' egli, come nota lo storico, e come le sue opere attestano, dilettossi molto di far paesi, ritraendoli dal naturale, siccome stanno per l' appunto. Un' altra vaghezza egli ebbe, e fu del musaico; intorno al quale s' affaticò molto per trovare il vero modo di condurlo. Nè senza frutto per certo furono le sue fatiche, come le cose da lui fatte in S. Giovanni addimostrarono.

Sotto Alessio adunque si pose Domenico Ghirlandaio a studiar l' arte, e fece in breve tempo così maraviglioso frutto, e tanto sopra del maestro s' elevò, che i primi suoi saggi nella cappella de' Vespucci in Ognissanti, e nell' entrata della chiesa di S. Croce, parvero opere di grandissimo maestro. Alle quali (chi 'l crederebbe?) tennero subito dietro le storie de' fatti di S. Francesco, ch' ei fece a' Sassetti nella loro cappella in S. Trinita, ritraendovi il ponte sull' Arno, com' era allora, col-

vid al quale, conta il Vasari, che dicesse: *Lascia lavorare a me; tu provvedi, che ora che io ho cominciato a conoscere il modo di quest' arte, mi duole che non mi sia allogato i dipingere a storie il circuito di tutte le mura della città di Fiorenza: mostrando così* (termina lo storico) *animo invittissimo e risoluto in ogni azione.* Degnissimo maestro di Michelangelo Buonarroti.

E in vero senza essere accesi di un gagliardo amore per l'arte, senza aver l' animo e il corpo inclinati ed esercitati i quella operosità continua, indefessa, e sdegnosa d' ogni altra cura, si potrà molto cianciare, e anche per un po' di tempo abbacinare gli stolti con una rinomea, accattata per via di brighe e di favori, ma non si acquisterà mai quel merito vero solido, durevole di benefattori dell' arte, che le storie, avendo riguardo alla virtù e grandezza e moltitudine delle opere, riferiscono a Domenico Ghirlandaio.

Coetaneo, e in molte parti emolo di Domenico fu Alessandro Botticelli; il quale ancor egli cominciò dall' arte dell' orefice, dove mutò il suo cognome di Filipepi in quello Botticelli, perchè così avea nome il suo maestro di orificeria. Poi, non meno del Ghirlandaio, mostrando inclinazione alla pittura, fu posto nella scuola di fra Filippo Lippi: e in questa fece quel maggior profitto che si poteva aspettare dal suo bellissimo e fantastico ingegno. Fra le prime sue cose, ancor oggi si vede quel S. Agostino, ch' egli nella chiesa d' Ognissanti dipinse a concorrenza di Domenico Ghirlandaio, che vi aveva fatto un San Girolamo, amendue lodatissimi, e conservati infino a noi. Ma, considerando in generale questi due artefici, parmi potersi dire, che al Ghirlandaio rimase addietro il Botticelli nella vivacità e bellezza del colorito, il quale egli ebbe generalmente smorto ed uniforme e nella nobiltà e grandezza de' vestiari e de' componimenti, dove Sandro con quel suo ingegno sommamente ghiribizzoso e fantastico e inclinato alle bizzarrie, si mostrò qualche volta strano e confuso. Credo in oltre che il Botticelli pareggiasse il Ghirlandaio nella varietà e vivezza dell' espressioni, e nella pratica

del disegno altresì, concedendo migliore scelta di forme e di attitudini a Domenico, e più vigore e ingrandimento di parti, e di superate difficoltà al Botticelli. Il quale dirò poi senza tema, che non pure il Ghirlandaio, ma ogni altro di quel tempo vinse nell' ingegno straordinariamente poetico e destramente trovatore di fantasíe nuove e leggiadrissime, e di acconciature quanto mai si possono desiderare vaghe e capricciose. Del che possono rendere testimonianza le cose, che di sua mano si conservano nella R. Gallería e Accademia di Firenze, e l' altre sparse per la città. Fra le quali vuolsi rimemorare quella tavola dell' assunzione di nostra Donna, con gran numero di figure fatta per l' amico suo e chiarissimo letterato e amadore delle belle arti Matteo Palmieri: la quale dal Vasari fu detta opera da dover vincere la invidia, non solo perchè è condotta con finissima diligenza, ma perchè nel girare e tramezzare di figure i cerchi de' cieli, e nel fare gli scorci e vedute diverse, si scorge un artista, che sapeva vincere le maggiori difficoltà del disegno.

Grandi pittori di quel tempo furono eziandío Antonio del Pollaiuolo, Luca Signorelli, Filippino Lippi e Piero di Cosimo. Il primo di loro, sperando con la pittura di acquistare al suo nome maggiore e più durevole gloria che non gli pareva da sperare dalla orificería, si mise a studiarla con Pietro suo fratello, ch' era stato discepolo di Andrea del Castagno, e non solamente il vinse, ma gli fu di grandissimo aiuto a sollevare quella scuola, famosa per essere stata la prima in Firenze ad usare il colorito a olio: sebbene ancora i fratelli Pollaiuoli ritenessero sempre nelle loro opere quel colorir troppo forte dell' uccisore di Domenico Veneziano, come pure della sua maniera austera sempre nelle fisonomíe, e un po' tagliente ne' contorni ritrassero. Ma ad Antonio dee la pittura saper grado primieramente per aver inteso più modernamente d' ogni altro, stato innanzi a lui, il disegno dell' ignudo: e mostrato con profonda scienza di notomía le agitazioni e rigirare dei muscoli ne' gagliardi movimenti delle figure: come dimostra la tavola per la cappella de' Pucci, dove si vede in uno

di que' saettatori, che, appoggiatosi la balestra al petto, si china a terra per caricarla, il gonfiarsi delle vene e de' muscoli, e la forza che un uomo gagliardo mette nell' adoperare quell' istrumento. Deve in secondo luogo la pittura esser grata al Pollaiuolo, avendo egli fatto conoscere maggior arte nelle proporzioni delle figure, più grandi del vero: e quel suo S. Cristofano di dieci braccia, dipinto nella facciata di S. Miniato fra le torri, fu giudicato dagli artisti la figura più proporzionata che di quella grandezza fosse stata fatta in fino a quel tempo. Il Baldinucci poi ci fa sapere che le gambe di quel Santo, l' una in atto di posare, e l' altra di levare, erano così ben disegnate, così proporzionate, e così svelte, che Michelangelo in sua gioventù più volte le copiò per istudio. E in vero il Pollaiuolo fu come un primo precursore di quel terribile uomo nella forza del disegno, prodotta da continue e profonde ricerche di notomía.

Ma chi più da vicino precorse il Buonarroti nel disegno del corpo umano, e in una straordinaria e copiosa forza d' invenzione, fu Luca Signorelli da Cortona. Il quale, avendo studiato sotto Pietro della Francesca, che per la scienza ch' egli ebbe delle cose naturali, cominciò, come fu detto, a ritrovar di notomía le figure, si sforzò non solo d' imitare, ma di passare altresì il maestro: e mise tanto studio nel cercare il vero modo di fare gl' ignudi, che, essendogli stato ucciso in Cortona un figliuolo, ch' egli amava molto, bellissimo di volto e di persona, lo fece spogliare, e con grandissima costanza d'animo lo ritrasse. Sì forte era l' amore dell'arte in quegli artefici. Onde non è meraviglia se il Signorelli facesse gl' ignudi con tale arte da farli parer vivi, e se col potente suo ingegno pervenisse dove insino a quel tempo non era alcuno pervenuto, d' introdurre cioè nella composizione delle grandi storie le più bizzarre e capricciose e gagliarde fantasíe, senza ingenerar confusione o stranezza. Di che fa fede la celebratissima opera della fine del mondo nel duomo d' Orvieto. Di essa sì per la conformità del soggetto, e sì per la inclinazione dell' ingegno a quella maniera, molto si giovò il Buo-

narroti nella sua pittura del Giudizio. Il quale se diede alle figure forme più scelte, cavandole in gran parte dall'antico, e da una più sottile ricerca di notomía, e se aggiunse più grandezza e difficoltà a quel modo per sè stesso grande e difficilissimo d'inventare e comporre, è certo per altro che gl'ignudi del cortonese più vivi e naturali si mostrano: e i componimenti nella bizzarra e capricciosa invenzione, come è a dire di angioli, demoni, rovine, terremuoti, tuoni, miracoli d'anticristo ed altre fantasíe, non trascorrono a que' soverchi sforzi e sollevamenti d'immaginazione; essendochè l'arte nel quattrocento, come che principiasse a vincere le maggiori difficoltà, non usciva ancora de' confini del naturale: e dentro à que' confini, se bene per alcune cose apparisse difettosa, pure giammai di vizio alcuno poteva rimproverarsi, come quando lasciò dall'un dei lati la natura viva, e sbrigliata e baldanzosa di migliorare essa natura, trascorse ne' campi della immaginativa e dell'imitazione. Ma tornando al Signorelli, vo' notare, che nel colorito rimase addietro ai migliori del suo tempo, e l'ebbe in generale piuttosto oscurato ed uniforme, mostrando che la sua mano a ciò riusciva meno per essere forse l'animo troppo inteso al disegno e al concetto dell'arte. Anche del Buonarroti intervenne il medesimo. Il quale nell'opera del colorire fu tanto inferiore agli altri del suo tempo, quanto volò sopra ogni altro nelle difficoltà del disegno. Il che sarà da noi dimostro quando di quell'immenso uomo dovremo ragionare. E seguitando ora a dire del Cortonese, a lui deve anche la pittura una collocazione e disposizione più ordinata delle storie: siccome fecero vedere le due (l'una il testamento, e l'altra la morte di Moisè) ch'ei dipinse nella Sistina in Roma, a concorrenza de' principali pittori di quella età. Le quali storie per essere lontane da quella confusione, che nelle abbondanti composizioni mostrarono la più parte degli artefici di quel secolo (in altre cose eccellenti) furono tenute le migliori: e se vogliamo credere al Lanzi, in detto lavoro, uno degli ultimi ch'ei fece, avanzò pure sè stesso.

Un'altra principal dote di Luca fu una certa novità di pen-

sieri; testimoniata da alcune sue tavole di sante famiglie, e di altri soggetti molto replicati, ne' quali egli per lo più seppe trovare qualche espressione che fosse nuova, e mostrasse il fecondo e considerato suo ingegno. Onde nessun pittore ebbe nel proprio secolo tanta fama quanta ne godette ai suoi giorni il Signorelli; nè fu terra o città così dello stato, come di fuori, che non cercasse di avere sue opere. Al qual desiderio egli potè e volle ampiamente soddisfare: dacchè, morto di ottantasei anni, non lasciò mai i pennelli, e così vecchio e impedito dal parletico, dipinse a fresco la cappella del cardinal Passerini di Cortona, che non potè finire del tutto. Meritò il Signorelli insieme con le lodi di un eccellente ed operosissimo e benemerito artefice, quella di uomo dabbene e di costumi dolci, e di piacevole conversazione, che fece non pure riverire ma amare il suo ingegno e la sua arte. Veramente la bontà è desiderabile in tutti, ma più ancora in quelli, che devono colle loro opere insegnare la gentilezza, ed ogni altro ottimo sentimento.

Filippino Lippi, figliuolo del celebre fra Filippo, imparò l'arte dal padre, della cui maniera non poco ritrasse: sebbene egli, andato poi a Roma, e colà messosi a studiare i costumi e usanze degli antichi, l'arricchisse e variasse coll' introdurre nelle sue opere di continuo vasamenti, calzari, trofei, bandiere, cimieri, apparati di templi, abbigliamenti di portature di capo, strane foggie da dosso, armadure, scimitarre, spade, toghe, manti, vesti succinte ed altre infinite cose, adoperate con una grazia e garbata gentilezza, che mostra l'affabile, ordinata e civile natura di Filippino. Il quale per altro con tanto studiare l'antichità, e di quella servirsi per ornamento e abbellimento delle sue pitture, non fu punto servile imitatore delle cose trovate da altri: nè deviò un momento dallo studiare e ritrarre il naturale: anzi in ciò fu tanto assiduo e valente, che rinnovò uno di que' miracoli che si raccontano della pittura greca: conciossiachè nelle due storie a fresco, ch'ei fece a Filippo Strozzi il vecchio nella sua cappella in S. Maria Novella, fra l'altre cose molto varie e graziosamente lav-

zarre, figurò la rottura d'uno scaglione tanto bene, che volendo una sera uno de' suoi garzoni riporre non so che cosa, acciò non fusse veduta da uno che picchiava per entrare, corse alla buca così in fretta per appiattarla dentro, e rimase ingannato. Veramente tutto ci conferma, che lo studiare dei quattrocentisti sugli esempi, che si discoprivano dell'antichità, era tale, che non gli stornava punto dal vivo e dal vero. Segno manifesto, che il loro studio era diverso da quello, che ne fecero gli artefici di altri tempi.

Anco meglio forse che nella cappella degli Strozzi si portò Filippino nella pittura delle storie di S. Tommaso d'Aquino, eseguita in Roma ad istanza di Lorenzo de' Medici per la cappella di Olivieri Caraffa cardinale, nella chiesa della Minerva; dove oltre al solito sfoggio d'abiti graziosi, e all'altre nuove e bizzarre acconciature, oltre ad alcune belle poesíe ritrovate con molto ingegno e dottrina, come le diverse virtù che tengono soggiogati i vizi ad esse contrari, sono infinitamente da lodare anche i volti, che abbondano di grazia e di bellezza vivissima; la quale, imitata poi dal suo discepolo Raffaellin del Garbo, fu cagione, che si guadagnasse quel caro e gentile cognome.

Possiamo ripetere di Filippino Lippi, quel che sopra abbiamo affermato di Luca Signorelli: che la cortesía, la modestia, e l'amorevolezza del suo cuore, congiunte alla eccellenza dell'arte, lo fecero universalmente caro a tutti: e la storia non tace, che quando il suo corpo (addì 13 aprile 1505) fu portato a seppellire in S. Michele Visdomini, si serrarono tutte le botteghe nella via de' Servi, come nelle esequie de' principi si suol fare, con questo divario, che quel che per gli uni è ossequio al comando, per l'artista fu ossequio e amore alla virtù.

La morte impedì a Filippo di terminare varii lavori di pittura, ai quali aveva posto mano; come fra gli altri fu la tavola con la deposizione di croce cominciata a' frati della Nunziata per l'altar maggiore, che si vede oggi nell'Accademia fiorentina delle Belle Arti: dove furono dal Lippi so-

lamente finite le figure della metà superiore del quadro
le altre a basso furon condotte dal Perugino. Sarebbe q
st'opera stata per avventura la più bella tavola di Filipp
nella quale, se l'antivedere non falla, avrebbe corretto
suo peccato di non essere abbastanza morbido e unito
colori.

Ora di Piero, figliuolo di un tal Lorenzo orafo, e d
di Cosimo dal nome del suo maestro Cosimo Rosselli,
niamo a discorrere. Siccome in Filippino Lippi, che era c
tese ed amorevole, e vago di piacere ai suoi simili, l'a
si adornò di begli abiti e di splendide fantasie, così in C
simo, che non si dilettava che di orribilità; come di co
templare nuvoli per l'aria, di guardar piovere a ciel rotto,
vagheggiar bestie o erbe, o qualche altra cosa, che la n
tura molte volte produce per istranezza; e di aver gusto
considerare un muro, dove lungamente avessero sputato per
sone malate, onde poi cavava battaglie di cavalli, città fan
tastiche e i più gran paesi che mai si vedessero; e in fin
di godere in tutto ciò che è stravagante e selvatico, per l
che lasciava nel suo orto crescere le viti, andar i tralci pe
terra, e impediva che si zappasse o si potasse, allegando ch
la natura bisognava lasciarla in custodia di sè stessa; dic
adunque, in costui, di costumi sì diversi e bestiali, l'arte im
parò a ritrarre con maggiore e straordinaria varietà anima
di forme ignote e spaventose, paesi con vedute da raccapric
ciare, mostri marini e selvaggi, battaglie sanguinose, pioggi
dirottissime, rappresentazioni funebri, terribilità di vario ge
nere.

Ciò non di meno in mezzo alla stravaganza de' suoi co
cetti, e alla bestialità de' suoi costumi, avendo ingegno grand
recò notabili vantaggi alla pittura, e principalmente la co
dusse a ritrarre le persone con tanta somiglianza, quanta fino
quel tempo non se n'era veduta. Il che vuolsi ripetere dal
stessa sua natura singolarmente astratta e immobile, e così i
tenta a quel che faceva, che se qualcuno per caso avesse
Piero favellato com'era seguito al suo maestro Cosimo Ro

selli, bisognava che si facesse più volte da capo. Mi duole dover dire, che de' molti ritratti, ch' ei fece nel tempo che stette in Roma (condottovi per aiutare il detto suo maestro ne' lavori della Sistina) fu reputato bellissimo quello del duca Valentino; dalla cui nefanda memoria, non meno che da quella del padre, rifugge ogni animo civile. E non mi dispiace dire, che di esso prima la pittura, e poscia il cartone (che fino al tempo del Vasari si conservò presso un Proposto di S. Giovanni) andarono perduti; se pure il vedere fedelmente ritratta la faccia degli scellerati, non servisse a renderli più esecrabili nel giudizio de' posteri.

Ma torniamo a Piero, il quale cercando sempre col suo ingegno capriccioso di agevolare le maggiori difficoltà dell' arte, recò il colorito a olio a migliore e a più continuato uso; e il far de' paesi altresì condusse con maggior facilità, per quanto in essi, secondando sua natura, alberi strani introducesse; come pur mostra la tavola allogatagli per la cappella dei Tedaldi nella chiesa de' Servi, la quale conservasi ora nella sala delle opere toscane nella R. Galleria di Firenze.

Nè altro pittore dipingendo cose favolose, fu giammai più vario e più fantastico di lui nel fare strumenti, abiti, casamenti e animali. Del che fan fede alcune istorie di figure piccole in casa di Francesco del Pugliese, e quel quadro dov' è una Venere ignuda con un Marte, parimente nudo e addormentato sopra un prato di fiori, con diversi amori intorno, che chi in qua, chi in là trasportano la celata, i bracciali e l' altre arme del fiero dio. La qual pittura piena di capricci piacque tanto a Giorgio Vasari, che l' acquistò e la tenne sempre in memoria dell'autore: ed oggi vedesi in Borgo S. Niccolò, in casa Nerli, pervenutale coll' eredità de' signori Gaddi. Ma soprattutto della capricciosa maniera di Piero nel dipingere le favole, fa testimonianza il Perseo, che libera Andromeda dal mostro, conservato nella fiorentina Galleria: che fu altresì la più vaga pittura, e la più finita che facesse giammai, attesochè, piacendoci dirlo col nostro Vasari, *non è possibile vedere la più bizzarra orca marina, nè la più fiera attitudine di*

quella con cui Perseo la percuote, ruotando in alto la spada. E non si loderebbe abbastanza il volto d'Andromeda, e l'altre teste, e il paese bellissimo, e, quel che è più da notare, il colorito dolce e grazioso, e l'unire e sfumare delle tinte, che Piero praticò meglio d'ogni altro innanzi a lui, dopo aver egli guardato le prime cose di Lionardo, che doveva poi recar la perfezione; sebbene per la sua infinita varietà di fantasía non seguitasse la maniera di alcuno, e nè pure della sua fosse costante, mutandola quasi a ciò ch'ei faceva: tal che si rese difficile il riconoscere l'opere sue, mediante il confronto delle medesime.

Lo stesso Vasari rammenta alcune storie baccanarie condotte da Piero per Gio. Vespucci, che non giunsero fino a noi, e nelle quali la pittura mostrò fin dove ella può andar ghiribizzando, ritraendo fauni, satiri, silvani, putti, baccanti con una varietà di vesti e di cere maravigliosa, e con una diligenza minutissima, e non più veduta d'investigare certe sottigliezze della natura manco visibili. La quale era familiarissima ad un uomo, che, innamorato dell'arte non curava alcuno de' suoi comodi; e si riduceva a mangiar continuamente ova sode, che per risparmiare il fuoco e il tempo coceva nella stessa pentola, dove faceva bollir la colla, e tenendole in una sporta, non a sei e otto, ma una cinquantina per volta, mentre dipingeva, a poco a poco le consumava, e qualunque altro vivere diverso da questo diceva servitù. Amava poi in modo la solitudine, che si teneva sempre chiuso in casa, e non voleva nè pure che le stanze si spazzassero; nè mai ad alcuno venne fatto di vederlo lavorare. In somma abborriva tutto che avesse potuto minimamente distrarlo, avendo soprattutto a noia quattro cose, che in vero sono in questo mondo fastidiose e importunissime: il pianger de' fanciulli, il tossir degli uomini, il sonar delle campane, e il cantar dei frati.

Ma questa sua fastidiosaggine, questo non fare alcun conto della propria vita, fu cagione che nella vecchiezza di ottant'anni si ridusse ad abborrire sè medesimo: e poichè i

medici e gli speziali odiava come la peste, finì a piè d'una scala, dove la mattina fu improvvisamente trovato morto; lasciando un nome di sè, che rimaneva dubbio se egli fosse stato più stravagante uomo, o eccellente artista. Forse senza queste stravaganze, chi può dire se avesse avuto quell'ingegno, da cui l'arte fu in più cose giovata, com'è stato detto.

Certo è sempre desiderabile, che con un bello ingegno si congiungano altresì belli e garbati costumi; ma se come spesso interviene, i costumi fossero diversi dall'ingegno, e chi ha valore in una scienza o in un'arte, si facesse poi scorgere uomo burbero, strano, arrogante, invidioso e maligno, non dirò che queste colpe sieno da commendare; ma vuolsi usare una certa indulgenza, avendo riguardo al compenso che reca la virtù dell'ingegno. La quale se nel mondo è una eccezione, ancora con chi ha ingegno è da tener modi che sieno eccezione. E se tu condanneresti e grideresti la croce addosso ad un vizioso e villano uomo, che non ha che i vizi e la villanía, devi sopportare, e in qualche modo scusare chi con la mala natura congiunge l'ottima. Imperscrutabile mistero è questa nostra vita: nè sappiamo fino a che è possibile, che con le inclinazioni laudabili e virtuose non si leghino, quasi scoria d'un bellissimo metallo, le prave e disgradevoli.

Tutti questi pittori, de' quali abbiamo qui ragionato, furono molto cari e familiari alla corte di Lorenzo de' Medici, e del suo figliuolo Pietro. La qual familiarità non niego che alcun potere sul loro animo non esercitasse, giacchè veggo nelle loro opere più d'un segno d'adulazione verso de' loro protettori: e quel tanto ripetere il soggetto della epifanía mi fa conoscere ch'essi volevano lusingare l'ambizione medicea col ritrarla dal vivo, e coronarla ne' regi di Oriente. Ciò si vede nelle epifaníe diverse e bellissime di Domenico Ghirlandaio; ciò ancor più manifestamente si vedrebbe nella celebratissima tavola col medesimo soggetto di Sandro Botticelli, fatta per la chiesa di S. Maria Novella, se non fosse disgraziatamente perduta; dove narra il Vasari, che nei Magi, adoratori del

Messia, figurò il pittore il vecchio Cosimo, Giuliano padre naturale di papa Clemente, e Giovanni figliuolo del sopraddetto Cosimo. Ma chi con la medesima rappresentanza fece maggiormente spiccare la cortigianería, fu Filippino Lippi in quella gran tavola, che si conserva nella R. Gallería di Firenze: imperocchè, non contento di ritrarvi diversi personaggi medicei, volle altresì che un paggio tenesse sul capo d' un d'essi la corona di re: fregio che solo mancava alla loro tirannide. In tal guisa le arti spesse volte sono interpreti e rivelatrici dell' animo de' principi che le favoreggiano. E rivelano altresì i costumi del secolo: come quello (a' tempi del Magnifico sommamente ed universalmente caro e gradito), delle mascherate, delle feste, degli apparati, e spettacoli d' ogni maniera. Però, è da notare, che i fiorentini ancor quando si davano a' divertimenti pubblici, il facevano sempre ingegnosamente e consideratamente: e desideravano che le arti belle con peregrini concetti e morali allusioni vi campeggiassero. Altra riprova del come l' arte fiorentina in ogni tempo e in ogni occasione mostrasse inclinazione al corretto e al sublime.

E volendo pur fare un cenno di dette feste, elle in sacre e in profane possono distinguersi; non meno le une che le altre condotte a forma di lietissimo spettacolo. Già fin dal tempo di Cosimo avevano le rappresentazioni sacre acquistato in Firenze la maggiore possibile magnificenza per opera e ingegno del Brunelleschi. Il Vasari ci lasciò la descrizione di quella maravigliosa e sontuosissima della Nunziata nella piazza di S. Felice, che figurava il paradiso. Al cadere del secolo crebbe a dismisura il desiderio e il lusso di tali feste: *e non pure*, come nota lo stesso Vasari, *si facevano nelle compagnie ovvero fraternite, ma ancor nelle case private de' gentiluomini.* Fra gli artisti, che in esse furono adoperati, ebbe gran nome e merito il Cecca ingegnere fiorentino. Il quale pare che de' suoi studi d' architettura non si giovasse che per simili rappresentanze, non cercando nè desiderando altra gloria. Bellissima riuscì quella dell' Ascensione, da lui condotta per

la chiesa del Carmine; dove, sebbene si servisse quasi dei medesimi ingegni del paradiso del Brunelleschi, pure molte cose vi aggiunse, e l'aggrandì, facendovi sopra la tribuna un altro cielo maggiore, per essere la chiesa del Carmine assai più larga ed alta, che quella di S. Felice. Ma la festa di S. Giovanni, per la quale ogni anno si faceva solennissima processione e una rappresentazione di mirabile artifizio, diede al Cecca assai più nome che le altre; avendo egli trovato un'invenzione adorna e variata di tante, e così nuove e leggiadre fantasíe ed ingegni, che più non si potrebbe immaginare. Il Vasari anche di questa lasciò particolar descrizione, che farà gran piacere a chi vorrà leggerla, e mostrerà come in quel tempo gli uomini godevano e si rallegravano con tali figurazioni, le quali allora tenevano luogo di teatro; anzi da quelle, come anche nota il Tiraboschi, è da ripetere l'origine de' teatri: rinnovandosi presso a poco quello che intervenne in Grecia, dove dal cantare in su' carri le lodi a Bacco, e dal celebrare con magnifici apparati le feste di quel Dio, nacque la tragedia, che fu poi trasportata sulle scene. E come che in Firenze le sopraddette commedie sacre fussino più magnifiche e meglio condotte, pure anche in altre città d'Italia venivano splendidamente rappresentate; e in ispezialità in Roma, dove non solo ne' palazzi de' prelati (fra' quali fu gran fautore il cardinal Raffaello Riario) ma ancora nelle piazze con mobili edifizi si figuravano ora la natività di Cristo, ora la sua passione e morte, or la resurrezione, e altri misteri.

Nè le feste profane erano meno delle sacre vagheggiate in Firenze. Molto e con molta soddisfazione del pubblico fu in esse adoperato Filippino Lippi: che con quel suo ingegno elegante, e animo affabilissimo e cortese, trovò in questo genere le più belle e godibili invenzioni; mentrechè Piero di Cosimo, testa bizzarrissima, e stravagantissima e anch'egli assaissimo adoperato dai nobili giovani fiorentini in simili allegrezze da carnovale, andò tanto ghiribizzando nel trovare nuove e peregrine e sorprendenti invenzioni, che mercè sua, come nota il Vasari, fu molto

migliorata e d'invenzione e d'ornamento e di pompa questa sorte di passatempi. E par che fusse de' primi a mandargli fuori a guisa di trionfo, cioè con accomodare l'invenzione della storia non solo con parole e musiche a proposito del subietto, ma con incredibil fasto di accompagnatura di uomini a piè e a cavallo, e pieni d'ornamenti e di spoglie e di bizzarrissime fantasíe: che oltre a dare gran piacere e soddisfazione a' popoli, facevano, come dice lo storico, assottigliare l'ingegno agli artefici. Se gli uomini sotto i vecchi Medici non sentivano più la vera dignità d'un popolo libero, almeno potevano e sapevano divertirsi pubblicamente e cittadinamente. Oggi da' forestieri impariamo anche il modo di rallegrarci: se pure possono chiamarsi allegríe quelle che servono in ore intempestive ad ubbriacare la sfondata ricchezza di pochi: mentrechè a' più non resta che la imprudente e dannosa voglia d'imitargli, ovvero la noia invincibile, che rende ogni dì più sgraditi que' resti di rallegramenti pubblici, che a' nostri maggiori, meno inforestierati, furono carissimi.

Ma tornando a Piero di Cosimo, in nessuna delle sopraddette mascherate rifulse così bene l'ingegno di lui, come in quella, che ebbe per titolo il trionfo della morte; sì perchè il soggetto meglio s'accomodava alla sua indole tetra e melanconica, e sì perchè in esso era simboleggiato un fatto non più importante in Firenze al magistero delle arti, che alla politica del tempo.

Era seguita per imprudenza e mal animo di Pietro la espulsione de' Medici. Della quale molti, ma specialmente gli artefici, che nella magnifica corte di Lorenzo si erano allevati, furono dolentissimi. Ad esprimere questo lutto sotto il velo d'una mascherata, perchè i nemici della parte già vinta non s'offendessero, fu scelto il fantastico ingegno di Pier di Cosimo. Il quale immaginò un carro grandissimo, tirato da bufali, tutto nero, e dipinto d'ossa di morti e di croci bianche, e sopr'esso una morte con la falce in mano, e con intorno de' sepolcri, dai quali al roco e sordo suono di certe trombe uscivano alcuni vestiti di tela nera, in cui pari-

mente erano dipinte ossature di morti, e cantavano con voce flebile:

> **Morti siam, come vedete;**
> **Così morti vedrem voi;**
> **Fummo già come voi siete,**
> **Voi sarete come noi ec.**

I quali versetti erano la spiegazione dell' allegoría; sendo in que' morti significati i Medici, che più non vivevano al governo di Firenze, ma presto sarebbono risorti, e trionfato. La trista profezía s' avverò.

Altra qualità osservabile nella pittura in fin del quattrocento, è l'aver cominciato a rappresentare soggetti di antica mitología, e a ritrarre femmine e deità ignude. La qual cosa ha dato motivo ai mistici filosofi del nostro secolo di ripetere da quel tempo il principio della corruzione dell'arte cristiana, accagionandone i costumi della corte medicea. Nel che noi, come sopra mostrammo, portiamo contraria opinione; parendoci che nel secolo decimoquarto nè i pittori fossero più pii; nè i principi, che fecero lavorare Giotto e gli altri, più casti: e non più puro fusse il sentimento della religione, quantunque più popolare. Laonde se fu grato a Lorenzo il Magnifico, e conforme ai costumi della sua corte, che il Ghirlandaio dipingesse al così detto spedaletto la storia di Vulcano, dove lavoravano molti ignudi fabbricando saette a Giove; e che il Botticelli figurasse più d' una femmina ignuda, fra le quali sono notissime le due Veneri che si conservano nella R. Gallería di Firenze, l' una che nasce, tirata in terra con gli amori dalle aure, e l' altra fiorita dalle grazie per dinotar la primavera; e che il Pollaiuolo ritraesse in tre quadri di cinque braccia, prima Ercole che scoppia Anteo, poscia che ammazza il leone, e finalmente che uccide l' idra; e che il Signorelli incarnasse in una tela varii Dei ignudi, noi possiamo bene affermare che simili rappresentazioni sarebbono state ancor più accette a Clemente V, la cui corte in Avignone fu specchio di tutte le

più laide e nefande oscenità; nè manco gradite sarebbono riuscite agli Scaligeri, che nel trecento signoreggiavano Padova e Verona; agli Estensi che tenevano Ferrara; a' Polentani che possedevano Ravenna: a' Malatesta padroni di Rimini; a Castruccio signore di Lucca e a Roberto re di Napoli. Le corti de' quali certamente erano tutte piene di lussuria, e di splendido ozio. E nelle chiese non era manco splendore: e ne' monasteri manco voglia di arricchire, che non fu nel secolo quinto decimo. Male poi giudicherebbe chi credesse che gli artefici erano essi che sdegnavano nel trecento di secondare con rappresentazioni, che non fussino puramente cristiane, le corrotte voglie principesche: essendochè pochi pittori può mostrare la storia, di natura tanto allegra e libera e faceta quanto fu Giotto, che pur servì a tutti i sopraddetti principati. Il quale e gli altri pittori di quel tempo (giova ripetere) non fecero cose mitologiche e femmine ignude, perchè l' arte non era ancora avanzata quanto abbisognava per così fatti subbietti; e come pur cominciò ad essere al tempo del Magnifico, essendo gli artisti meglio impratichiti delle notomíe del corpo umano e divenuti più franchi ne' movimenti delle figure, nel colore, nel rilievo e in tutte l'altre cose che alla parte esterna dell'arte si riferiscono. Lo mostrò il Pollaiuolo ne' suoi Ercoli, la perdita de' quali può essere supplita dalla descrizione che ne fa Giorgio Vasari, e più ancora dalle ripetizioni che in piccole proporzioni fece lo stesso Pollaiuolo del primo e terzo Ercole: i quali si conservano nella nostra R. Galleria. E vedi nel primo i muscoli e i nervi dell' eroe vivamente raccolti per istringere e far crepare Anteo, e i suoi denti digrignanti accordarsi in maniera con l' altre parti, che fino alle dita de' piedi s' alzano per forza: come per vivezza di colorito e prontezza di ferocità è cosa veramente maravigliosa il terzo Ercole. Similmente Piero di Cosimo si fece conoscere sì pratico e morbido coloritore, che guardando solamente a quel che di lui si conserva nella detta Galleria di Firenze, bisogna dire che poco più alla bellezza de' colori e del chiaroscuro fu aggiunto da' pittori del secolo decimo sesto. Ora cotali dimostrazioni d' arte, necessarie specialmente

ne' soggetti mitologici, diretti quasi tutti ad appagare i sensi, sarebbono riuscite impossibili a Giotto e a'discepoli di lui; come infinita difficoltà in que' principii dell' arte avrebbono incontrato, se avessono voluto figurare la nascita di Venere con quella grazia di movimenti, e leggiadría d' ignudo che mostrò il Botticelli. Non fu dunque per amore alla religione che i giotteschi non dipinsero cose profane; i pittori della corte del Magnifico non mostrarono meno amore e cura de' soggetti cristiani, per aver cominciato a dipingere alcune mitologíe antiche: conciossiachè oltre all' essere stati quegli in assai maggior numero, non mancarono di dare alle immagini di nostra Donna, e di nostro Signore, e degli altri Santi quella espressione di modestia, purità, e santità che lor conveniva; e se dal vivo della natura, piuttostochè da fantastiche ispirazioni cavavano la detta espressione, ciò facevano, perchè sapevano dall'evangelio e dalla storia sacra, che Cristo e la Vergine e i Santi vestirono la nostra carne mortale, nè per altra via fecero conoscere le loro virtù, che per quella de' sensi esterni. E quando tal ora nel figurare i misteri della nostra religione, circondavanli di ornamenti e d' una certa magnificenza esteriore, non credevano di mancare al loro ufficio, veggendo nei templi tanta pompa e tanta ricchezza di altari, di sacrifizi e di ceremonie. Nè i pittori del trecento si astennero dal rendere più splendide le loro pitture, perchè temessero di menomare l'affetto religioso, ma perchè davvantaggio non sapevano fare: e ne fan prova le dorature per acquistare alle loro opere quella magnificenza, che ancora non sapevano col pennello procacciare.

Devo aggiungere inoltre, che i pittori vissuti sul cadere del quattrocento, non solo col trattare cose di antica mitología non mancarono al debito di esprimere santamente i fatti della nostra religione, ma nè pure frodarono all' arte, come in altri tempi, il suo maggior pregio, che è il sentimento della viva natura. E la ragione è, che essi l' antica mitología figurarono naturalmente, cioè con immagini ed espressioni tolte dal vero, e non da bassirilievi e statue greche. Imperocchè eglino

non la riguardarono più come cosa di religiosa osservanza: disdicevole in tempo, che ad altra religione, d'indole diversa avevano gli uomini rivolto il cuore: ma sì bene la tenevano per un trovato, assai ingegnoso, di piacevolezze sensibili, che può convenire a tutti i tempi, che non amano la rustica e funerea malinconía di certi lunatici intelletti d'oggidì. Ma negli Ercoli del Pollaiuolo non iscorgi quelle sembianze, nelle quali gli antichi perpetuarono il simbolo della fortezza divinizzata: e tu pigliali come semplice e naturale espressione della maggior forza, che gli uomini possono mostrare. Ma nella Venere del Botticelli non sono nè quelle forme, nè quella fisonomia con cui gli antichi intesero di rappresentare la Dea della bellezza; e tu pigliala per una dilettevole e gioconda e ingegnosa rappresentazione terrestre. Nè io vedo perchè gli artisti d'oggi, volendo figurare le leggiadríe trovate con tanto ingegno dagli antichi poeti, non possano farlo senza simbolo dov'è indispensabile quella che è detta convenzione; giacchè le deità pe' greci erano monumenti invariabili d'una natura divinizzata per eccesso di virtù o di vizi, e gli artefici dovevano servire a questa legge, col comporre da più individui bellezze che fussino più perfette delle naturali, e non soggiacessero ad alcuna mutabilità propria della umana condizione.

Prima di abbandonare la pittura fiorentina del quintodecimo secolo, è da mostrare che insieme con essa avanzò la miniatura; e di detto avanzamento vuolsi primieramente saper grado ad un monaco camaldolese, che fu abate di S. Clemente d'Arezzo, per nome don Bartolommeo della Gatta. Costui, che era costumatissimo in ogni sua azione, parve al Vasari, che avesse ingegno atto a tutte le cose, e meritasse di essere lodato non solo come miniatore, ma eziandío come pittore, architetto e musico. Nè per verità furono senza molta commendazione le sue dipinture così a fresco come a tempera, e particolarmente quel S. Rocco, che si conserva tuttora nella cancellería comunale di Arezzo; bellissima figura e la meglio ch'ei facesse giammai; la quale stimiamo gli desse

fama per essere chiamato a Roma ad aiutare il Signorelli e il Perugino ne' lavori già detti della Sistina. E quanto alla sua architettura, disegnò a Gentile de' Becchi, vescovo aretino, una loggia, ch' esce di palazzo, e va in vescovado a piano, con la chiesa e col palazzo, che poi fu ampliata dal vescovo Benedetto Falconieri. Fece pure altri disegni di cappelle e di sepolture, e il suo monisterio di S. Clemente *bonificò*, come elegantemente dice il Vasari, *di muraglie e di pitture*. Maggior fama di architetto gli acquistò il tempio di Nostra Donna, detto delle Lagrime, ch' ei lasciò imperfetto, per essergli sopravvenuta la morte, e che poi da altri fu condotto a termine col suo modello. Similmente merita lode e gratitudine quel suo ingegno per la musica, che fruttò alcune utili invenzioni per detta arte; conciossiachè, oltre all'avere il nostro abate lavorato di sua mano parecchi organi di piombo, ne fece in S. Domenico uno di cartone, che al tempo del Vasari si era mantenuto *dolce e buono;* e in S. Clemente ne lavorò un' altro congegnato in guisa, che l' organista potesse insieme sonare e cantare dal coro, perchè la tastatura da basso giungeva al piano dello stesso coro. Se vi erano frati crapuloni ed oziosi e dissoluti, ve n' avea anche dei dotti, operosi, e ingegnosissimi nelle buone arti, come fu questo don Bartolommeo della Gatta; il cui merito principale per altro fu nel miniare; dove certamente si può dire singolarissimo, avendogli aggiunto maggiore bellezza, che per l' addietro non s' era veduta. Ciò dimostrarono i libri, che pe' monaci di S. Fiora e Lucilla miniò nella Badía d' Arezzo, e in particolare un messale, nel quale era una passione di Cristo bellissima, che fu poi donato a papa Sisto IV. Ciò non meno delle opere testimoniarono i suoi discepoli Gherardo, miniatore fiorentino, ed Attavante, tal ora chiamato Vante.

Il primo de' quali fu anche dipintore e musaicista: e lavorò di musaico in compagnía di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di S. Zanobi. Che se per la morte del Magnifico non fossero stati interrotti i lavori della cappella, giudica il Vasari, che Gherardo avrebbe fatto cose mirabilissime, come si

nome dell' autore con l'anno 1473; e l' altro in S. Maria Formosa con tre spartimenti, ne' quali fece la Vergine, che accoglie sotto il manto alcuni divoti, l' incontro di S. Giovacchino con S. Anna, e la nascita di Maria Vergine. Questo dipinto viene additato dal Zanetti sì come uno de' meglio conservati, e però in istato di far conoscere così il buon colorito di Bartolommeo, come l' amore col quale soleva condurre le opere.

Nella stessa chiesa di S. Gio. e Paolo si conserva una tavola in nove spartimenti con Cristo morto, l' Annunziazione e S. Cristoforo; opera bellissima, e da pregiarsene qualunque più eccellente maestro. Ma egli è molto in dubbio se l' autore di essa sia Bartolommeo Vivarini, ovvero Luigi, un altro di quella famiglia che fioriva insieme con Bartolommeo e non meno di lui aveva acquistato la eccellenza del dipingere a olio, innalzando la scuola de' Muranesi all' altezza delle altre del quattrocento.

Ma in nessuno di costoro manifestossi l' indole dell' arte veneta, come in Vittore Carpaccio: di che fanno piena testimonianza le sue storie di S. Orsola in quadri grandi, che ora sono nell' Accademia veneziana delle Belle Arti; dove nelle principali azioni di quella Santa e delle tanti vergini compagne, sebbene non si vegga molta nobiltà, nè scelta di forme e di lineamenti, pure è sì al vivo, e con tanta verità e naturalezza ritratta ogni cosa, che, quando era nella chiesa di S. Giovanni e Paolo, dava occasione di continue distrazioni a' divoti che rimanevano come presi da quella vivezza e gaiezza di colorito. Della quale di ancor più splendida riprova sono le pitture nella scuola di S. Giorgio a S. Antonino, e quelle fatte per la compagnía di S. Girolamo a concorrenza con Giambellino. Nella sopraddetta Accademia delle Belle Arti si vede ora quella tavola del Carpaccio, dove è ritratta la storia di diecimila martiri crocifissi, con gran copia di figure, di alberi, di animali, e di cento altre cose condotte tutte con infinita diligenza; e l' altra non men celebre tavola della purificazione rammentata anche dal Vasari

in cui è la Madonna ritta, e Simeone col piviale in mezzo a due ministri vestiti da cardinali. Bizzarrissima vista: ma tutta conforme al gusto de' veneti pittori, che per questo diventavano carissimi ed accetti al popolo. Tuttavía il Carpaccio meritò anche l' ammirazione degli artefici; imperocchè, se nel principio del suo operare fu di maniera piuttosto secca, andò poi raddolcendo il suo stile per forma, che si acquistò, come nota il Ridolfi, nome di buon maestro, non solamente per la composizione delle storie, ma ancora per una certa piacevole diligenza, che non poco dalla vecchia crudezza si diparte.

Con Vittore Carpaccio, morto assai vecchio e con infinito dolore di tutta la città, alla quale era tanto colle sue opere piaciuto, chiude l' erudito Zanetti la schiera de' veneti pittori, che *restarono con le antiche massime;* e alla schiera di quelli, che scossero affatto il giogo de' vecchi maestri, dà principio con Giovan Bellini. Se non che a noi pare che alla prima schiera debba appartenere eziandío Gentile Bellini, il quale sebbene (come lo stesso Zanetti confessa) dalla stessa fonte del fratello Giovanni derivasse il suo stile, cioè dalla fonte paterna di Iacopo Bellini, reputato il più eccellente pittore del suo tempo, non di meno rimase più addietro, e quasi al medesimo passo di Vittore Carpaccio; a cui altresì non poco somiglia nel gusto di sfoggiare e risplendere in abbigliamenti, in paesi, in casamenti, in prospettive e in ogni altra amenità: e nel ritrarre i volti e le attitudini così come agli occhi suoi presentavansi, e come alcune volte in un concorso qualunque di popolo gli occorreva di vedere: onde per le sue principali opere delle storie della Croce e della predicazione di S. Marco (trasportate nella veneta Accademia) si rese ancor più del Carpaccio pittore godibile alla moltitudine: conciossiachè il molto animato e luccicante non facesse dispiacere certe difformità, come uomini calvi, panciuti, contraffatti; e gli uditori di S. Marco vestiti ora alla veneta, ed ora alla turchesca. Tanto è certo, che a' cittadini di Venezia era sommamente caro che l' arte rappresentasse quel

che più gli svagava, senza curarsi molto della proprietà e convenienza delle cose.

Penso in oltre, che l'universale avesse in tanta grazia Gentile, perchè era stato de' primi a dipingere nelle tele, come quelle che, non intarlando e potendosi comodamente trasportare, avrebbero divulgato meglio il nome veneziano. Il che in effetto intervenne; essendo le dette tele, quando da Gentile, e quando da Giovanni dipinte, entrate in fino a Costantinopoli non ostante il divieto religioso a qualunque opera d'arte. E Maometto II, desiderando conoscere il pittore, ne scrisse al Senato. Il quale per non privare la città di Giovanni, mandò Gentile; che ricevuto con istraordinarie cortesie, non apparve in Turchía minore della fama corsa de' maestri Bellini; avendo con alcuni ritratti fatto sì maravigliare il gran Signore, che, se in quei paese la religione non fosse stata nemica delle arti, non l'arebbe più lasciato partire. Conta il Ridolfi, che avendo Gentile presentato a Maometto, fra le altre pitture, un disco colla testa di S. Giovan Battista, che come profeta è riverito dai monsulmani, il Turco la lodò assai ma avvertì il pittore che il collo sopravanzava troppo al capo; e parendogli che Gentile rimanesse sospeso ad accettare la sua osservazione, fatto a sè venire uno, gli fece troncar la testa, dimostrandogli come quella divisa dal busto, il collo affatto si ritirava. Della qual barbarie spaventato Gentile, cercò con destrezza di tornarsene a Venezia. Dove non fu meno onorato e premiato dalla repubblica: che in ricompensa delle sue fatiche, gli assegnò una provvisione di dugento scudi; i quali e i ricchi presenti che avea ricevuto in Turchia si godette fino all' età di ottant' anni; in cui tranquillo e satisfatto discese nel sepolcro, che gli fu eretto dalla pietà del suo amato fratello: col quale era sempre vissuto in santa e veramente fraterna amicizia: e sebbene, morto il padre, che amendue aveva all' arte indirizzati, si fossero ritirati a lavorare ciascuno da sè pure si amarono ed osservarono fino alla morte, l' uno celebrando l' altro, e facendosi inferiore di meriti. Ma, come disse il Lanzi, quel che era modestia in Giovanni, era virtù in Gen-

tile: la cui fama (non ostante i non piccoli vantaggi che recò all'arte, compensando colla fatica e colla diligenza il minore ingegno) restò da quella di Giovanni oscurata; che si lasciò in dietro tutti coloro, che in quel tempo nella veneta scuola operarono. Fra' quali ci piace rammentare Lazzaro Sebastiani, discepolo e fedele imitatore del Carpaccio, benchè riuscisse più languido di lui nel colorito, e minore altresì nella forza del chiaroscuro; e quel Giovanni Mansueti, discepolo di Gentile Bellini, ma più seguace forse del Carpaccio; cui per altro, secondo che stima il Zanetti, *superò nella bontà delle tinte, e l' uguagliò appena nel sapere e nella naturalezza.* Certo è, che il Mansueti fu anch' esso al pari di Gentile e di Vittore, un grande esempio della maniera veneta, tanto vaga degli abiti, de' fregi, delle architetture, e de' paesi; come ancor oggi si può vedere nell' Accademia di Venezia, dove si conserva un quadro di lui col miracolo della Croce, accaduto sopra il ponte di S. Leone in quella città, fatto per la scuola di S. Gio. Evangelista; il quale meglio d' ogni altra opera fa vedere quanto nell' arte valesse il Mansueti.

Le prime cose di Giovanni Bellini furono a tempera: ma venuto in Firenze Antonello di Messina col segreto del colorire a olio, non istette molto, che se ne impadronì, e meglio d' ogni altro l' adoperò, recandolo ad una più bella e perfetta maniera, che può dirsi una breve anticipazione di quella di Giorgione e di Tiziano. Nè solamente nel colore vantaggiò il Bellini la pittura veneta, ma altresì nel disegno. Di che, fra le altre sue opere, fa testimonianza la tavola nella sagrestía de' frati minori, colla data del 1488, la più bella e finità opera di questo autore carissimo. Intorno al quale è da fare questa notabile considerazione; che, sebbene in lui le qualità della pittura veneta, da noi abbastanza dichiarate, spiccassero meglio che ne' pittori stati prima di lui, pure dette qualità, che si riferiscono alla parte esteriore e sensibile dell' arte, non giunsero nelle mani di Giovanni a preponderare in guisa, che la parte spirituale e sublime di essa arte ne scapitasse. Chè nelle sue Madonne e Santi e altre cristiane rappre-

sentazioni fu veduta una espressione assai commendabile di modestia, di pietà e di candore; e nelle sue forme e atteggiamenti e composizioni abbastanza purità, nobiltà e decoro. Nel coro della chiesa di San Zaccaria in Venezia evvi un quadretto di lui, con entro il noto soggetto della circoncisione, di rara bellezza. Ha la nostra Donna un' aria sì casta e verecconda, che empie chi la guarda di religiosa divozione. Similmente il bambino dormiente nelle ginocchia della Vergine nella sagrestía del Redentore, mentre fa vedere un colorito de' più vaghi e morbidi che mai si possano immaginare, mostra il nobilissimo pensiero, col quale il prezioso quadretto è composto e inventato. Nella stessa sagrestía sono altre due opere del Bellini; nelle quali si vede quell' ingrandimento della sua arte, che alcuni distinguono colla partizione di seconda e terza maniera; e vogliono che nella terza entrasse per aver guardato negli ultimi suoi anni le opere degli stessi suoi discepoli Giorgione e Tiziano.

Io veramente non m' interterrò in queste distinzioni; e nè pure affermerò, che l' esempio de' suoi maggiori discepoli gli facesse prendere in ultimo una maniera più grandiosa, potendo essere effetto del naturale avanzamento che fece l' arte per virtù sua: tanto più che le ultime opere di Giambellino e le prime di Tiziano mostrano quel confine ultimo, dopo il quale la pittura de' Veneziani manifestò la sua potente inclinazione a dilettar più gli occhi di tutti, che a compiacere allo intelletto di pochi, e di essere più sovrana nel colorire che nel nobile e purgato disegno. Nè in questo confine stettero solamente le ultime cose di Giambellino, ma ancora le opere di altri pittori, che lavorarono in quel torno, i quali furono altresì tutti suoi allievi.

Ottimo discepolo di Giambellino fu Gio. Battista Cima da Conegliano, delizioso castello della Marca Trevigiana; il quale dai medesimi artisti venne sovente scambiato col maestro per avere avuto la stessa grazia, vivacità e diligenza, siccome fece manifesto nel dipinto di Santa Maria nell' orto in Venezia, rammentato dal Vasari; dove di lontano vedesi la di-

lettevole patria del pittore, che soleva in quasi tutte le sue opere ritrarre; e siccome anche meglio addimostrò in San Michele in Murano nella tavola della beata Vergine co' santi Pietro, Paolo e Romualdo; la quale, se non avesse portato scritto il nome dell' autore, sarebbe stata attribuita a Giambellino con più ragione che non gli furono attribuite (l' una dal Ridolfi e l'altra dal Boschini) le due tavole del Cima per la chiesa della Carità. Se v' ha cosa che lo faccia scostare dal maestro, è la minore morbidezza del colorito; che di certo avrebbe migliorata il Conegliano, se avesse avuto più lunga vita; come ottimamente presagirono l' altre sue opere sparse per le chiese di Venezia e di altre città, le quali non prenderemo noi qui a noverare.

Alcune tavole additate dal Zanetti in Venezia nella chiesa di San Giuliano, nell' albergo della scuola della Carità, e maggiormente nel magistrato alla dogana di mare hanno fatto conoscere per uno de' migliori discepoli e imitatori dell' ultimo stile di Gian Bellino quel Cordella, che dal Vasari, scambiando il nome di Andrea con quello di Giannetto, fu chiamato Cordegliaghi, e (che è più) lodato sopra ogni altro di quell'età per una maniera molto dilicata e dolce, mostrata nelle pitture da camera.

Nè a Giovanni Buonconsigli vicentino, soprannominato Marescalco, si niegherà onorevole luogo fra' più chiari seguaci della miglior maniera del Bellino: conciossiachè educato alle vecchie scuole seppe lasciare la soverchia semplicità delle medesime, e con mano più franca e leggiera pennelleggiare. Possiamo per tanto affidarci al giudizio del Zanetti, il quale nelle poche opere di lui, che sono in Venezia, osservò (non ostante i danneggiamenti dell' età) un colorito molto bello ed unito, ed una certa pienezza di contorni, che raramente allora si vedeva. Al giudizio del Zanetti si aggiunge quello di Luigi Lanzi, che c' invita a conoscere questo pittore in Vicenza sua terra natale, dove fra l' altre opere è nell' oratorio de' Turchini, *una Madonna raffaellesca fra quattro Santi, dei quali il S. Sebastiano è una vera bellezza.* Nelle stesse

pitture a Vicenza vedesi tale sfoggio di prospettive, che le mostrano ingegno nato altresì all'architettura: a quell'arte che doveva nella sua patria deliziare tutto il mondo colle maraviglie del Palladio. Pari merito nella pittura ebbe Benedetto Diana, nato in Venezia circa il 1450, il quale educò sè stesso alla scuola di Gian Bellino, ma sugli esempi di Giorgione e di Tiziano aggrandì non poco la sua maniera, come avrebbono dimostrato le opere che di sua mano erano in S. Francesco della Vigna in Venezia, se non fossero state distrutte dal tempo, e come tuttavía dimostrano le due sue tavole che si conservano nella veneziana Accademia delle Belle Arti; una fatta per la chiesa di S. Luca di Padova, e l'altra a concorrenza con gli stessi Bellini per la scuola di S. Giovanni di Venezia, rappresentante la limosina de' confratelli di quel santo. Anche Vincenzio Catena, nato di civile e ben agiata famiglia veneta, e per diletto dato alla pittura, seguitò da prima gli ammaestramenti belliniani, e, veduto poi la nuova maniera di Giorgione, cercò d'imitarla; ma secondo che giudica il Zanetti, pare che più s'attenesse alle vecchie che alle nuove forme, e reca in testimonio la pittura di S. Cristina in S. Maria Mater Domini; sebbene poi aggiunga, che nella visitazione di S. Elisabetta in S. Severo parve che si sciogliesse più il suo pennello, e mostrasse più sangue nelle carni, e più vaghezza in tutto il dipinto. A Luigi Lanzi è avviso che non solo per quella sacra famiglia di casa Pesaro stimata la sua migliore opera, ma, per quel che dipinse in S. Simone grande nella scuola della Carità e in S. Maurizio, sia da annoverare fra coloro che incominciarono a seguitare lo stile giorgionesco, come che alla sua rotondità e pienezza giammai non arrivassero. Finalmente ci piace recare in mezzo quel che del Catena scrisse il Vasari: il quale sopra ogni altra sorte di pitture lo stimò esercitato ed eccellente nel far ritratti di naturale. Chè di sua mano se ne videro de' maravigliosi, e fra gli altri *quello di un tedesco de' Fuccheri, persona onorata e di conto, che stava in Venezia nel fondaco de' Tedeschi, molto vivamente dipinto.* Dopo l'autorità di

questi scrittori io altro non dirò, che se il Catena non fece avanzar tanto la pittura, vuolsi a lui avere obbligo eterno per averla infinitamente amata ed onorata, lasciandole nel testamento, come ad una sua figliuola prediletta, gran parte delle sue molte ricchezze per innalzare una buona fabbrica in S. Sofia, dove i pittori potessono fare le loro ragunate. La quale eretta nel 1532 continuò essere scuola nobilissima di arti.

Un discepolo di Gian Bellino, rivolto a cercare uno stile di maggior grandezza e facilità, fu Pier Maria Pennacchi trevigiano, di cui rimasero due soffitti dipinti, uno nella chiesa degli Angioli a Murano, l'altro in Venezia in S. Maria de' Miracoli: i quali, se hanno difetto di disegno e di quella tanto rara e importante intelligenza di far scortare le figure dal sotto in su, mostrano d'altra parte molta vaghezza e bontà di colorito, che lo fa apparire per uno di quelli *risvegliati*, come dice il Zanetti, *al grido delle novelle maniere*. Il qual grido si fece anche sentire a Francesco Bissolo, le cui pitture in Murano e nella cattedrale di Trevigi, e ancor più quella che possiedono i signori Renier, gareggiano, secondo che stima il Lanzi, con le opere del vecchio Palma: a Vittore Belliniano che fece in S. Marco in Venezia quella pittura lodata dal Vasari per una prospettiva di casamenti: a Martino da Udine che nella storia dell'arte è conosciuto per Pellegrino da S. Daniello, nome datogli dallo stesso Bellino per onore al raro e peregrino suo ingegno, che operò quasi sempre in S. Daniello, dove, nelle storie della vita di Gesù Cristo dipinte a fresco nella Chiesa di S. Antonio, sono i suoi principali lavori: a Bartolommeo Montagna vicentino, che apprese i principii dell'arte da Gian Bellino, e abitò sempre in Venezia, e vi fece molte pitture, come che alcuni lo facciano più imitatore di Andrea Mantegna. Ma quelli, che al detto grido maggiormente si scossero e levarono nella veneta scuola, furono il friulano Marco Brasaiti, e Girolamo da Santa Croce, i quali più che seguaci, furono competitori di Gian Bellino, e più felici competitori che non fu il Carpaccio.

Di parenti greci nacque nel Friuli il primo: il cui cognome

fu due volte storpiato dal Vasari, e la seconda volta, che lo disse Bassiti, fu certamente tratto in errore dalla iscrizione del quadro della Certosa di Venezia, MDXI. M. Baxit. La quale iscrizione altresì ci fa conoscere il tempo che fiorì questo artefice, e ci rammenta la migliore delle sue opere, come anche stima esso Vasari: che in altro luogo, quasi credendolo un altro dipintore col cognome di Basarini, non lascia di far memoria d'una tavola con Cristo deposto di croce, che si conserva in una cappellina della chiesa di S. Francesco della Vigna, la quale fu una delle prime sue cose: e di quella pure in San Jobbe con Cristo nell'orto dipinta a concorrenza con Giambellino e con Vittore Carpaccio. Nè il Basaiti ebbe gli ultimi onori: ammirandosi in essa, come che non poco danneggiata da chi pretese risarcirla, un vaghissimo paese con molte figure, che si allontana, dove è il Redentore in orazione, e nel basso i tre apostoli che dormono; mentre in avanti fingendo una spezie di volta sostenuta da pilastri sul disegno dell'altare stesso, veggonsi i santi Francesco, Domenico, Marco, e Luigi per distinguerli dalla principale storia dell'orto. Arrogi un bel rilievo e un ottimo effetto di passare da' chiari alle tinte mezzane, e da queste agli scuri: di sorte che parve al Zanetti che l'arte qui si mostrasse alquanto più avanzata che nelle vicine tavole del Bellino e del Carpaccio. Ma a voler conoscere che la veneta pittura alcune volte resse nel Basaiti allo stesso grado che nel Bellino, e qualche volta andò un passo più oltre per la prontitudine d'inventare e franchezza di colorire, non bisogna levar l'occhio dalla riferita tavola della Certosa, nella quale dipinse Cristo quando chiama a sè dalle reti Pietro e Andrea nel mare di Tiberiade. Chè certo non si potrebbe vedere in altre opere di quel tempo più verità, nè più grazia e vaghezza, e un modo migliore, e forse unico allora, di unire i campi con le figure; essendo che in essa il campo con una città più lontana, e con un colle delizioso più vicino, da cui si discende a una spiaggia di mare, serve maravigliosamente a fare spiccare il gruppo delle figure, molto svelte e benissimo colorite. Nelle quali osserva il citato

Zanetti un principio di quell' ottimo accorgimento, che poi passò in precetto nella scuola de' Veneziani, di raccogliere la maggior luce sulla figura principale: com' è qui quella del Salvatore che tira a sè l' occhio prima delle altre. Pare che tutte le prerogative di questo pittore: disegnare con certa eleganza e sveltezza: comporre con più spirito che i suoi coetanei non fecero: colorire con molto brio e varietà: sfumare con rara dolcezza: piegare bene i panni: e far le teste vive, e negli occhi bellissime; sieno riunite in questa sua tavola, che a ragione fu giudicata una delle più belle di quel tempo.

Girolamo da Santacroce, sì degno di storia e di ammirazione, adduce giusta maraviglia al Lanzi, che sia stato omesso dal Vasari, taciuto dal Boschini, e sì poco lodato dal Ridolfi: ma per tutti supplisce il benemerito Zanetti, che lo mostra per colui che più d' ogni altro in quella stagione si accostò alla maniera di Giorgione e di Tiziano. Certo chi volesse giudicarlo dalle prime sue cose in San Silvestro e in San Gemignano di Venezia (tanto dalle più mature differenti, che fin dal suo tempo si penava a riconoscerle della stessa mano) non potrebbe mai formare un ottimo concetto di questo artefice, e facilmente s' accorderebbe col Ridolfi che scrisse non aver saputo dipartirsi dall'antico stile, come che fiorisse quando la maniera di Giorgione e di Tiziano era sì divulgata, che anche i mediocri ingegni l' apprendevano. Ma chi vorrà considerare in Venezia il suo Cenacolo, dipinto in San Martino; e in San Francesco della Vigna la bellissima figura del Salvatore e il martirio di S. Lorenzo, ricchissimo di figure di un palmo circa, conoscerà per avventura ch' egli camminò del pari con Gian Bellino in ciò che spetta alle principali proprietà della scuola veneziana, e gli entrò un poco innanzi per alcune bellezze di altre scuole, come per uno studio assai commendabile di scorti e d' ignudi, e per una grazia di composizione non consueta ne' veneti dipintori: la quale il Santacroce acquistò per avere avuto in costume di guardare le migliori stampe, che delle migliori opere delle altre città si facevano: e segna-

tamente quelle del celebre Marcantonio, che a lui, dice il Lanz
tenean luogo quasi di una maniera per piccoli ma prezio
quadri da stanza. E in fatti quelle tante figurine del detto mar
tirio di S. Lorenzo furono tolte dal famoso disegno di Bacc
Bandinelli intagliato dal Raimondi. Nè perciò alcuno darebb
a Girolamo nota di servile ingegno, poichè servile non era
studio ch' e' delle dette stampe facea, variandone col pro
prio ingegno le figure e i paesi secondo che meglio parevagl
come ben dimostrò in più baccanali, alcuni de' quali (dov
per testimonianza del Lanzi non è orma di antico seccume
furono acquistati da' signori Albani e Cornaro di Bergamo.

Ma innanzi di lasciare i Veneziani, non vuolsi tacere un
altra differenza, forse sopra ogni altra importantissima, fi
l' arte fiorentina e la veneta. Differenza che tutta si riferis
allo stato civile delle due città sul finire del quattrocento. No
era in Venezia l' ambizione di un principe, che favoreggiav
l' arte, perchè illuminato della sua luce potesse meglio e pi
splendidamente dominare. La veneta repubblica, non gran
deggiando che per virtù gentilizie, e per una grande riputa
zione nelle guerre, ne' governi e ne' commerci, in tanto ave
caro l' uffizio nobilissimo delle arti, in quanto che servivan
a celebrare le domestiche imprese e a renderle esempio ge
neratore di nuove glorie. Per la qual cosa la mano de' mae
stri non fu tratta a piaggiare con manifeste allusioni le cu
pidità di chi mal nascondeva sotto il manto del cittadin
l' animo del tiranno; non fu solamente lasciata operare nel
chiese e nelle case; ma nella sala del maggior consiglio d
pingeva le onorate magnificenze di quella città e i suoi fat
più egregi nel tempo, che fu minacciata dalle armi insolenti
Federigo Barbarossa. Ed oh! l' incendio del 1577 non ci aves
distrutto quelle tele maravigliose de' Vivarini, del Carpacc
e sopra tutti de' Bellini: dove con bellissime invenzioni avrem
veduto la gente veneziana, capitanata dal doge Ziano, arma
le sue galee, venire alle mani coll' imperadore, guerreggiar
da tutte parti, sconfiggerlo, e col sacro anello sposare il ma
in segno di vero e perpetuo dominio. In tal guisa le arti, se

condo che fioriscono in città libere o serve, sono maestre di virtù o di viltà.

Avendo noi significato il meglio che per noi si poteva, l'indole della veneta pittura, e ragionato dei maestri che più le fecero onore, siam tratti ora a notare cosa degna di particolare osservazione; che gli esempi, quanto pur si vogliano autorevoli, non hanno alcuna efficacia quando l' indole naturale degl' ingegni e dei paesi diversi a quelli s' oppone. Così ad alterare, non che a mutare il carattere della scuola veneziana niente valse l' esempio di Jacopo Squarcione: il quale assai più che non fece il Magnifico in Firenze, raccolse in Padova co' suoi lunghi e continui viaggi, quanti mai aveva potuto gessi, medaglie e sculture antiche; ed egli medesimo, non sapendo insegnar l' arte con modelli vivi, se n' era fatto maestro ambizioso. Nè alla sua scuola mancò gran numero di concorrenti, chiamati o dalla splendida pompa dell' institutore, o dalla speranza di venir più presto in fama di maestri con quel metodo lusinghevole di coprire e imitare i gessi e i marmi antichi. Ma tutti ne furono ingannati; e quelli che se ne sgannarono per tempo, riuscirono a smorbarsi della fallace usanza, e dandosi allo studio non fallace del vero, pervennero a quella gloria, cui gli artefici devono mirare.

Fra questi il primo e il più celebre fu Andrea Mantegna: della cui nascita, se in Padova o in Mantova, molto hanno disputato gli scrittori dell' una e l' altra città, desiderosi di riferire alla propria terra l' onore di aver dato il natale a un sì chiaro uomo. Paiono pessime queste gare agli *umanitari* del nostro secolo; i quali vorrebbero non dell'Italia, o dell'Europa, ma del mondo formare una sola famiglia. pel grande amore ch' essi portano, non agli uomini, ma al genere degli uomini. A me veramente non par pessima cosa, che ogni città si mostri calda, e anche ambiziosa delle proprie glorie; e credo in oltre che in questo accomunamento generale si spegne facilmente l' amor patrio, senza che punto cresca quello dell' umanità. Amiam pure tutti l' Italia nostra; ma ci fia lecito prediligere quel luogo, dove abbiamo veduto la prima luce del dì.

Se ognuno cercasse difendere e accrescere l'onore della sua terra natale, non sarebbe egli difeso ed accresciuto l'onore di tutta Italia? Chi ama troppo, non ama nulla; e ciò sarà vero finchè la natura umana non sarà meglio rifatta. Io vorrei che le città nostre potessero sempre, come le greche antiche, disputarsi l'onore de' grandi uomini.

Ma se è di Padova la gloria di aver dato i natali al Mantegna, può Mantova gloriarsi di averlo avuto a fondatore d'una scuola, che tanta luce doveva spandere per tutta la Lombardía. Come il Mantegna uscisse di Padova, e abbandonasse la scuola dello Squarcione, è prezzo d'opera riferire. Egli è noto, che lo Squarcione, contento di godersi i guadagni, appoggiava ai suoi discepoli le opere; e al Mantegna (cui amava sopra ogni altro, e l'aveva adottato per figliuolo), e all'altro suo valente discepolo, Niccolò Pizzolo diede a fare la cappella di San Cristofano nella chiesa degli Eremitani di Padova, la quale gli era stata allogata da que' frati. Il Pizzolo vi fece l'Assunzione di nostra Donna, sotto la quale sono gli apostoli, e nella volta il Padre Eterno; pittura assai commendata, per la quale fu conosciuto, che se Niccolò si fosse dilettato dell'arte quanto si dilettò delle armi, onde un giorno fu affrontato a morte a tradimento, sarebbe pervenuto dove poi giunse il Mantegna, cui servì di non piccolo sprone con la concorrenza delle sue prime opere. Mancato il Pizzolo, seguitò solo Andrea a lavorare nella cappella, usando per altro quei modi di fare che nella scuola dello Squarcione aveva appresi. Avvenne in quel tempo ch'egli contro la volontà del maestro sposò la figliuola di Jacopo Bellino, col quale esso Squarcione aveva piuttosto invidia, che emulazione; onde, volendo vendicarsi di Andrea col far onta alla sua riputazione, cominciò biasimare nella sua opera agli Eremitani il frutto de' suoi stessi ammaestramenti: *non essere cosa buona, perchè aveva nel farla imitato le cose di marmo antico: dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente, perciocchè i sassi hanno sempre la durezza con esso loro, e non mai quella tenera dolcezza che hanno le carni e le cose naturali che si piegano*

fanno diversi movimenti . . . . avrebbe fatto molto meglio quelle figure, e sarebbono state più perfette, se avesse fattole di color di marmo, e non di que' tanti colori. Poichè non avevano quelle pitture somiglianza di vivi, ma di statue antiche di marmo e d' altre cose simili.

Queste riprensioni e punture, dette per odio, giovarono più al Mantegna, che i precetti dettati dall' amore; e conosciuto che ancorchè per dispetto così favellasse, pure diceva in gran parte il vero, si diede a ritrarre i vivi, e fece in ciò tanto acquisto, secondochè fa notare il Vasari, che nella storia di S. Cristofano legato ad un albero, e nell'altre cose lavorate in Padova, e poscia in Verona, mostrò che sapeva anch' egli trar l' ottimo dalle cose naturali, tenendosi più alla maniera, che avea veduto usare in Venezia ai suoi cognati Bellini, i quali del naturale ritraevano le loro pitture. Afferma il Vasari, che Andrea, non ostante il cambiamento fatto, tenne sempre l' opinione, *le buone statue antiche essere più perfette e avere più belle parti che non mostra il naturale; attesochè quelli eccellenti maestri aveano da molte persone vive cavato la perfezione della natura, la quale di rado in un corpo solo accozza ed accompagna insieme tutta la bellezza; ond' è necessario pigliarne da uno una parte, e da un altro un' altra, ed oltre a questo gli parevano le statue più terminate e più tocche in su muscoli, vene, nervi, ed altre particelle, le quali il naturale copre con la tenerezza e morbidezza della carne.*

Io non saprei affermare di certo se il Mantegna seguitasse a compiacersi in cotale opinione da lui sperimentata fallacissima. Conciossiachè, sia pure che nelle buone statue antiche si trovi quella perfezione che la natura viva non accozza mai in un corpo solo, egli è per l' appunto nel cavare questa perfezione dal naturale che le arti danno fama e merito a chi le esercita, ed acquistano quel sentimento e quello spirito, che non avrebbero se l' artista non si brigasse di trovare il miglior bello della natura viva, e invece lo ritraesse dalle opere di que' maestri, che in altra età seppono trovarlo. E in

oltre lo studiare i modi di terminare le cose sulle statue, anzi che sul vivo, fa sì che facilmente si fa l'abito a certe crudezze che di rado poi si lasciano. Non è male, ogni volta si porge il destro, ribadire queste verità per tanto tempo trascurate.

Del resto a me è avviso, che il Mantegna dopo conosciuto la falsa via in che si era messo, non cercasse più nelle sue opere, che di ritrarre il vero e il morbido della natura viva; e se pure nella più parte di quelle non interamente si spogliasse d'una certa strettezza di vesti con pieghe un po' rettilinee; d'un colorito spesso traente al gialliccio; e di quella soverchia e quasi misurata gastigatezza di contorni, che alcuna volta rendono la sua maniera un po' tagliente, bisogna sempre riferire questi peccati alla sua prima istruzione: chè, per quanto uno faccia, non giunge mai a stingersi del tutto de' primi insegnamenti, che più fortemente degli altri s'imprimono nell'animo. E molto fece il Mantegna; e credo che andasse tant'oltre nella perfezione dell'arte, che poco gli rimanesse a fare per apparir tutto netto e senza falli. Parte de' quali anche vuolsi riferire alla stessa età sua, e segnatamente quei resti di secchezza de' pittori del primo tempo dell'arte: come altresì è mestieri confessare, che se la prima istruzione dello Squarcione gli nocque da un lato, gli giovò in qualche modo per avergli messo nell'animo un certo gusto di bello, ed una certa disposizione a scegliere e trovare i bei contorni e le nobili espressioni nella natura viva, che sempre ne abbonda per chi sa studiarla. E questi vantaggi io credo potersi avere dallo studio delle statue antiche, quando è fatto in una età, che l'artista è bene assodato negli esercizi migliori dell' arte. Nè varrebbe l'esempio del Mantegna che a quello attese nella prima gioventù; conciossiachè non a tutti è facile il riuscire a vincersi, come per tempo si vinse il Mantegna: e formarsi una nuova maniera con la sua, bellissima e tutta piena di grazia e di vita. Della quale giustamente invaghitosi Lodovico Gonzaga, signore di Mantova, e non meno degli altri principi desideroso che nella sua città sorgesse una degna scuola di

pittura, che fosse celebrata in tutta Italia, vi chiamò e ritenne Andrea.

Il quale colle opere che fece a quel signore, voglio dire col trionfo di Cesare nel suo palazzo (opera rapitaci dai tedeschi nel fiero sacco ch'essi diedero a Mantova nel 1630, e oggi pervenuta alle mani degl'inglesi, che la godono nel museo principale di Londra) e colle istorie a fresco nel castello (che la larca gente non potè rapire) acquistò all'arte una maggiore e quasi piena scienza di prospettiva, e di quello scortare difficilissimo delle figure dal sotto in su; onde il Vasari e il Lomazzo in ciò l'esaltano sopra ogni altro di quel secolo; e il secondo afferma, che il Mantegna fu il primo che nella prospettiva de' pittori ci abbia aperto gli occhi, da farci quasi sdimenticare gli sforzi, che pur furono grandissimi, degli altri lombardi.

Questo incredibile miglioramento della prospettiva portò seco eziandío l'altro del chiaroscuro, il quale con essa prospettiva mantiene stretta congiunzione, e quasi l'una cosa si ottiene col mezzo dell'altra; conciossiachè (come i maestri dell'arte insegnano) a voler tirare in ottima prospettiva non solamente i paesi, i monti, le selve, i casamenti, ma anche gli stessi corpi umani e gli altri animali, sia richiesto che l'opera delle ombre e de' lumi, unendo e sfumando i colori, e facendo rilevare e scortare le figure in tutti i modi, mostri le cose giuste alle loro vedute, talchè sfuggendo si allontanino, e paia che fra un obietto e l'altro circoli l'aria. Al qual proposito è da leggere il cap. XXV della *Introduzione delle vite* del Vasari; la *Pratica delle prospettive* di Daniel Barbaro; e il V libro del *trattato della pittura* di Paolo Lomazzo. Nè al Mantegna fu di piccolo giovamento quel condurre disegni in carta con chiaroscuro, dice il Vasari, *non più usato*; e il dilettarsi molto di far stampe di rame; le quali (afferma il Ridolfi, parlando di quelle maravigliose del trionfo di Cesare) parvero tocche di acquerelli co' lumi di biacca, che furono gran profitto in quei primi tempi a' pittori che studiavano il chiaroscuro.

Ma l'opera di Andrea, dov'è pienamente manifesto quanto a lui debba l'arte del dipingere, è la famosa Madonna della

Ecco come spesse volte gli scrittori errano nel riferire ad una nazione una qualità che i fatti non consentono; imperocchè non di rado incontra, che alcune cause e circostanze estrinseche fanno sì, che la detta qualità non sia più quella che secondo le prime e generali osservazioni dovrebbe essere. Così la pittura cremonese, se colui che la innalzò nel tempo che la pittura d'ogni altra città s' innalzava, non fosse ito a Roma e studiato nel Perugino, avrebbe per avventura ritratto più di quella maniera che i lombardi più settentrionali usavano, cioè piuttosto grave e tozza, ed oltre a ciò poco curante della scelta delle forme, e della proprietà degli abiti; simile in questo alla veneta, da cui pur l' arte lombarda, com' è detto, si originava.

Le opere principali, che diedero maggior nome al Boccaccino, furono nel duomo di Cremona; dov' ebbe competitore Altobello Milone: onore anch' esso di quella città, e più ritraente nelle sue pitture di quella gravezza, onde viene appuntata la maniera di que' lombardi che più dalla scuola mantegnesca si scostavano. E con Altobello Milone si può unire quel Galeazzo Campi padre di tre figliuoli, che nell'età seguente dovevano di compagnía con Cammillo Boccaccino recar la pittura cremonese al suo più alto lume.

Ora veniamo a dire della pittura milanese. La quale allora vantava due scuole: l' una originale, l' altra fondata dal Vinci. Nella prima fu veduta una continuazione di quella, cui nel tempo di Francesco Sforza diedero principio il Foppa, il Bevilacqua e il Civerchio; e che Bramante rese più luminosa, giovandola segnatamente per quella parte che alla prospettiva si riferisce. Non è molto noto che Bramante fusse pittore, sì perchè la sua maggior fama fu nell' architettura, e sì perchè le sue principali opere a fresco condotte ne' luoghi pubblici di Milano, e rammentate dal Lomazzo, sono perite; ma da quel poco che di lui ancora rimane, si conosce qual fusse la sua maniera di dipingere. La quale il Lanzi trova molto simile a quella del Mantegna; e crediamo non abbia il torto a così giudicare, se egli intende riferirla alla prima ma-

nite e proporzionate che quelle davanti; e procacciò fede al suo giudizio in due quadri, la Resurrezione di Cristo nel chiostro delle Grazie, e l'Annunziazione in S. Simpliciano, facendo vedere alcuni scorti bellissimi, e un'architettura artifiziosissima, e da ingannar l'occhio; che è la cosa migliore, poichè le figure piuttosto meschine sono e mal panneggiate.

Il Lomazzo ragionando di quella parte della prospettiva che si riferisce alla elevazione de' corpi sopra la linea piana, per cui sfuggono per li suoi gradi tutte le cose, e ciascuno obbietto ha le sue perdite ed acquisti, cita Bernardo Zenale, come esempio eccellente. Nè manco eccellente esempio esso è di quella così detta vista o linea mezzana, che rende un corpo in maniera, che gli si vedano le profondità da basso alzarsi, e quelli di sopra abbassarsi per di dentro; e la stessa lode, data al Civerchio di collocare le figure in alto, sì che i piani sfuggissero e le altezze calassero dolcemente, vuolsi con più debito riferire al Zenale.

Ma il pittore, che in quel tempo in Milano stette allo stesso grado, che in Firenze il Ghirlandaio, in Venezia il Bellino, e in Mantova il Mantegna, fu Bartolommeo Suardi, detto il Bramantino, per essere stato di Bramante discepolo amatissimo. Ancor egli non guardò inutilmente la nuova maniera recata dal Vinci in quella città, e fu riconosciuto nelle sue opere un certo studio di quel chiaroscuro, espressione e forza di colore, che eran propri di Lionardo. Tutta volta anche esso conservò l'indole della scuola originale, non arrivando mai nè a quella scelta di forme nè a quella sublimità di concetti e squisitezza di gusto, di cui Lionardo fu esempio unico. Il Suardi, tirato sempre dal medesimo genio degli altri pittori milanesi, ed esercitando insieme con la pittura anche l'architettura (cui fu de' primi nella sua patria a richiamare al buono, come fa fede la chiesa di San Satiro da lui edificata) si mostrò sopra ogni altra cosa curantissimo della prospettiva, cui cercò di giovare ancor più che non aveva fatto il Zenale, scrivendone ancor egli delle regole, che fu primo a mettere in pratica nelle sue pitture. Così con quel che dipinse in San

Francesco di Milano, in Santa Maria di Brera, sopra la porta della chiesa di San Sepolcro, e in più altri luoghi fece vedere in opera quel che aveva insegnato intorno al far crescere e sminuire, alzare ed abbassare, e mirar da tutti i lati gli obbietti; onde si può dire che per le teoriche ed esempi di questo grande prospettivo si andò sempre più perfezionando la difficile scienza di far scortare le figure dal sotto in su e per tutti i lati. Scienza, a cui non fece piccolo onore e giovamento quell' Agostino da Milano, degnissimo discepolo di Bramantino, e chiamano *Agostin delle prospettive* pel suo gran valore in quest' arte, mostrato nella chiesa di Santa Maria del Carmine in Milano, e nel gran cornicione della cappella della Maddalena; per le quali opere il Lomazzo non teme ragguagliarlo col Correggio nella cupola del duomo di Parma. Gran paragone per verità, e da non potersi di leggieri sostenere, ma che attesta di quanta eccellenza fosse quel milanese.

Donato Montorfano e Troso da Monza potranno chiudere la schiera de' grandi prospettivi, che particolarmente allora fiorirono nella scuola milanese. Il primo dipinse una Crocifissione nel refettorio delle Grazie di faccia al Cenacolo di Lionardo; e non dubito che quel supremo miracolo dell' arte non gli abbia furato il guardare di molti occhi, che più lungamente si saranno fermati nell' opera vinciana. Ma non perciò rimase senza durevole ammirazione, per gli sfuggimenti di prospettiva, quali allora erano praticati da' migliori. Vogliamo qui notare una particolarità, che si riferisce a quell' uso, che nella scuola milanese durò fino a Gaudenzio, di frapporre cioè ne' dipinti qualche lavoro di terra per dar rilievo ad alcuni ornamenti o accessori. Di Troso, fra l' altre cose, furono di sua mano certe storie romane nel Palazzo Landi, che il Lomazzo chiama *cosa miracolosissima così per le figure, come per l' architettura e prospettiva, che è stupendissima.*

Sebbene questa scuola originale milanese si continuasse nel tempo che l' altra del Vinci sorgeva, pure la prima fu dalla fama della seconda così oscurata, che per molto tempo rimase quasi nell' oblío. Non sarebbe per avventura fuor di ra-

giono il pensare che allo stesso Lionardo, al primo giungere ch' egli fece a Milano, profittasse dal lato della prospettiva; essendoci noto, che molto con lo Zenale consultava nel condurre il Cenacolo, e gran conto faceva degli altri prospettivi: natural cosa essendo, che le arti, quando son vicine a toccare la cima del perfetto, si aiutino e giovino di più esempi insieme. E spesso gli artisti di minor valore servono colle loro prove ad aumentare le forze di coloro che sono fatti per signoreggiare. Ma innanzi di considerare la virtù dell' ingegno del Vinci (da cui non pure in Milano ma in ogni altra città d'Italia, come da un sole altissimo, fu l' arte illuminata e spinta alla più alta perfezione) è mestieri favellare de' pittori di Napoli e di Roma, in sul finire del quattrocento, che formano un altro, e forse più importante argomento della nostra storia in quella parte che si riferisce ai pittori più prossimi alla sommità dell' arte.

Se v' era gente in Italia, appo cui l' indole de' pittori doveva somigliare quella de' Veneti, erano per certo i Napoletani; posti ancor essi in quel seno di bellissima natura e sotto cielo risplendentissimo; dove ogni cosa spira fulgore, dolcezza, voluttà e amore a' godimenti. Ma le non mai interrotte e invincibili tirannidi, prima de' Normanni, poscia degli Svevi, quindi degli Angioini, e finalmente degli Aragonesi fecero guerra alla benignità del cielo, e impedirono, che gl' ingegni si abbandonassero alle giocondezze dell' arte, sì come avrebbe la loro natura voluto. Oltre di che una infausta politica riteneva i Napoletani dall' essere liberamente artisti: quella voglio dire, della quale era cagione l' autorità esercitata in quel regno, più che in ogni altro paese, dalla curia romana; onde nacquero quelle continue e odiose investiture e svestiture di principi scelleratissimi; e da queste una suprema necessità di combattere con le armi del foro, per istabilire (sempre precariamente) i confini del diritto imperiale e del sacerdotale. Quindi prammatiche, bolle, statuti, conservatorii regi, riti di camera, giudizi, e quistioni di stato. Tutte cose più acconce a formare avvocati e filosofi, che poeti ed artisti:

ed a quegli, anzi che a questi dischiudere una sorgente di onore e di guadagno. In effetto in nessun luogo allora, come in Napoli, furono veduti i padri ripugnare alla volontà de' figliuoli, se mostravano altra inclinazione da quella della giurisprudenza in fuori: e sappiamo quanta guerra dovette sostenere Pietro del Donzello prima di potersi avviare all'arte; conciossiachè il padre, conoscendo la grande e prospera fortuna degli avvocati e de' giuristi, lo aveva fatto attendere allo studio delle lettere, con fermo animo d'incamminarlo poi a quello delle leggi; mentre l'altro figliuolo, per nome Polito, avuto da prime nozze, e ancor esso disposto all'arte del disegno, era stato dal medesimo posto alla mercatura.

Ma i contrasti e rigori paterni non riuscirono a vincere la troppo gagliarda disposizione de' loro ingegni per le cose della pittura; e fatti prima introdurre nella egregia scuola di Colantonio del Fiore, dove fecero gran profitto, e poi acconciatisi col Zingaro, tornato allora da' suoi viaggi con fama di eccellente pittore, mostrarono fin dal tempo del primo Alfonso, e in compagnía dello stesso Zingaro, nel palazzo del poggio reale, il loro valore nell'arte. Ma sotto Ferdinando salirono in maggior fama; e mancato il Solario, tennero il più alto seggio dell'arte in quella città. Dove intanto nuove tempeste si suscitarono per la lunga e infelicissima congiura de' Baroni; che prima aizzati da papa Innocenzo, e poi dal medesimo abbandonati, furono con le loro morti e supplizi, spettacolo nel regno di orrenda e lacrimevole tragedia; che il re (non contento della sanguinosa realtà, dov'egli era stato primo attore) volle vedere nel palazzo di poggio reale figurata in pittura per lieta memoria del vile trionfo. E all'odioso ufficio fu impiegata la mano de' fratelli Donzelli; i quali rappresentando il fatto, come se l'ammazzare e il tradire fosse opera regia e d'invitto animo, mostrarono ch'essi dipingevano per commessione, e in casa di colui, che dovea essere figurato, non re, ma carnefice di tanto macello. Contano che Ferdinando andava spesso a deliziarsi in questa pittura, e il suo esempio poi seguitasse il figliuolo Federico, accompagnato dal poeta

Sannazzaro, che con arcadica adulazione celebrò l'opera in quel sonetto, che si legge fra le sue rime:

Vedi invitto Signor, come risplende ec.

A così tristi e odiosi uffici hanno dovuto servire le arti e le lettere. Ma peggior opera hanno fatto quando con rappresentazioni religiose hanno servito di mantello alla ipocrisía dei tiranni: come nel refettorio di S. Maria Nuova, dove i Donzelli per allogagione dello stesso Ferdinando, sì crudele e vendicativo co' suoi nemici, dipinsero la crocifissione del Redentore, che implorava perdono a quelli che l'avevano posto in croce, facendo due componimenti diversi e copiosissimi di figure e di vivaci attitudini. Per le opere di detti fratelli (i quali furono anche architetti, e appresero quest'arte da Giuliano da Maiano, e condussero a fine molte fabbriche da quello lasciate imperfette) la pittura avanzò nella scuola napoletana, ma non così, che maggiore acquisto, per la forza del chiaroscuro e morbidezza de' contorni non facesse in quel secolo medesimo in Silvestro Buoni, discepolo prima del Zingaro, e poi dei Donzelli; da non confondersi col padre, ch' ebbe nome Buono, e fu pittore mediocrissimo. Una delle più lodate opere di Silvestro è la tavola nella chiesa di S. Giovanni; dove con divoto capriccio rappresentò tre santi di quel nome, cioè il Battista, l' Evangelista e con un gran salto di tempi il Grisostomo.

Ma il pittor napoletano, che in quel tempo veramente avvicinò più l' arte all' ultima perfezione, usando quella maniera che allora dissero moderna, nè sarà mai che invecchi, fu il Tesauro; chiamato dal De Dominici l' ape della pittura napoletana per quella sua incomparabile e felice disposizione a raccogliere il meglio de' maestri, che l' avevano preceduto; onde non è a stupire, se Luca Giordano, nel tempo della maggior sua gloria, guardando il soffitto della chiesa di S. Giovanni de' Pappacodi, dove il Tesauro in varie e giudiziose composizioni aveva dipinto le storie de' sette sacramenti, fosse

tendenza del lavoro: e se tra costoro potè contare un su(
suddito, oltrechè questi fu d'una provincia dello stato dell
chiesa, si era ancor esso fatto grande e valente artista in Fi
renze. Ben chiaro apparisce che io parlo di Pietro Perugino
che, nato in città della Pieve, ebbe in Perugia i primi avvia
menti all'arte della pittura.

La quale non si può negare che non avesse allora un
specie di scuola nell'Umbria, che alcuni *spiritualisti* d'ogg
riconoscono la sola conservatasi in quel tempo incorrotta
puramente cristiana, attribuendone il merito alle inspirazior
celestiali, che ella per la sua vicinità aveva potuto aver
dal santuario di Assisi; mentrechè le altre scuole, seguitand
il genio de' pittori fiorentini, ammorbati dalla corte medicea
volgevano l'arte a quel *naturalismo,* distruttore d'ogni pu
rità religiosa. A noi, che non crediamo bene mescolare
miracoli con le opere degli artefici, pare che il fatto sti
altramente; e ne abbiamo detto a bastanza in un nostro l
bretto messo a stampa col titolo: *Della Pittura Religios*
dialogo da servire di confutazione al misticismo e idea
lismo odierno. Onde qui solamente faremo avvertire com
cosa storica, che la scuola dell'Umbria non ebbe ispirazio
e modi punto dissimili da quelli delle altre scuole, ritraend
più dalla fiorentina, che le fu come madre. E il fabbria
nese Gentile, che vuolsi riconoscere come il fondatore di quell
scuola, non altrove che in Firenze studiò l'arte; nè altri esemp
cercò che quelli della natura viva, usando nel condurre l
opere una maniera molto accurata, e, come al suo nome con
veniva, gentilissima; la quale aveva appreso o dal Beato An
gelico, di cui il Vasari e il Baldinucci lo fanno discepolo
o piuttosto da qualche miniatore, che probabilmente sarà stat
maestro dell'uno e dell'altro. Pietro della Francesca, di Borg
S. Sepolcro, terra allora anch'essa dell'Umbria, e soggett
alla Chiesa, non sappiamo con certezza dove studiasse pit
tura, ma con certezza affermiamo, ch'egli con quel gran lum
che allora aveva delle matematiche e delle altre scienze na
turali, studiò di farla avanzare nella parte sensibile, cioè nell

prospettiva, negli effetti della luce, e nella intelligenza degli ignudi più che in ogni altra cosa; che è quanto dire, non tenne usi diversi da quelli de' maestri fiorentini, che di migliorare le forme dell'arte cercavano. Non ci fermeremo in altri pittori dell'Umbria, i quali più o meno tennero la stessa via; e verremo a parlare del Vannucci, che certo è da tenere il maggior lume di quella scuola sul cadere del quinto decimo secolo.

Costui, quando s'accorse che in Perugia non avea maestri di pittura che bastassero al suo ingegno, spronato d'altra parte non solo dall'ingegno, ma ancora dalla paura della miseria ad acquistarsi nome e credito nell'arte, si condusse a Fiorenza: e benchè fusse nato sì prossimo al sepolcro di S. Francesco, e sotto un cielo di tanta santità, pure non portò seco disposizioni d'animo molto credente e religioso. Con che noi non intendiamo già di accordarci col Vasari, che il rappresentò per un ateo: cosa che farebbe torto ad ogni uomo, non che ad un cristiano; ma nè pure staremo coll'opinione mal fondata, e del tutto irragionevole di coloro, che ce lo vorrebberó far tenere per un santo, non potendosi mai concedere, senza rinunziare ad ogni giudizio storico, che il Vasari, (avesse pure tutto l'odio contro Pietro) sarebbesi attentato di pubblicarlo ateo in tempo che viveano i suoi discepoli e parenti, se nell'universale non avesse almeno avuto, come poi meglio disse il Baldinucci, fama di uomo di poca pietà, e in materia di religione di opinione a modo suo. Similmente non reputiamo del tutto ingiusta la taccia, ch'egli fusse piuttosto avido del guadagno, essendo naturalissimo, che, avendo ne' primi anni sofferto la povertà, e conosciuto quanto ella sia dura cosa, passasse poi nell'altro opposto di appetir troppo le ricchezze. Appetito che dovette allora sembrar più grande, e maggiormente da biasimare, in quanto che era quasi ignoto agli artefici, mossi principalmente dall'amore e onore dell'arte.

Nè mi si opponga, che i fatti ripugnino a queste due opinioni che si hanno del Perugino: perchè nelle sue pitture è un affetto e uno spirito d'ineffabile pietà cristiana; e le

sue opere sono condotte con tanto amore e finezza, che mostrano tutt' altro che un uomo cupido di guadagnare. Rispondo, quanto alla prima, non essere necessario ad un artefice, che voglia degnamente rappresentare le cose della religione, il crederle egli prima; e bastare ch' esso le senta: e per sentirle abbia cuore sensibile e non ripugnante ad aprirsi a qualunque specie di affetti; come accade in chi piange alla rappresentazione di un dramma, quasi quello non fusse cosa finta, ma vera. Io son certo, che quando il Perugino dipinse con tanta e divina espressione di dolore e di amore intensissimo la tavola del Cristo morto per le monache di S. Chiara, che oggi ammiriamo nella Gallería Pitti, si dovette intenerire fino all'anima, e tutta nell' ingegno e nel cuore invasarsi la pietà di quel soggetto; la quale è forza, che si accenda in chiunque abbia sentimento di umanità. Nè il Perugino, per ottenere quelle immagini di santità, di cui veggiamo impresse le sue figure, fece altrimenti che i pittori fiorentini di quel tempo; cioè di cavarle dal vivo della natura, scegliendo, secondo che a lui pareva meglio, que' volti e quelle attitudini che avessino convenuto alla rappresentazione de' subietti sacri, e ritraendole con un' arte, ch' egli avea migliorato nella stessa Firenze, sugli esempi di Masaccio e degli altri maestri, di cui sopra abbiamo favellato. E se è naturalità nelle opere del Ghirlandaio, del Botticelli, del Signorelli, del Pollaiuolo, del Lippi e di Pietro di Cosimo, non ne ha manco per certo in quelle del Vannucci; come, se in questi è spiritualità di purissima religione, la medesima spiritualità è in quelli; avendo tanto gli uni quanto l' altro usato l'arte co' medesimi principii: nè fu in loro altra differenza, che quella del diverso vedere e scegliere le bellezze naturali, e di ritrarle con inclinazione chi più al sublime, chi più al leggiadro, chi più al semplice, e chi più al bizzarro; onde nascevano i vari stili, pei quali un autore non era l'altro. Per esempio, io trovo più semplicità nelle Madonne del Ghirlandaio, e più dignità in quelle del Perugino, ma nè le une nè le altre hanno fisonomíe, che non sieno ritratte del naturale, e non convengano al soggetto.

Quanto all'altra obbiezione, egli è verissimo, che le opere del Vannucci sono condotte con finezza d'arte maravigliosa; la quale per altro è da sapere, ch'egli se l'avea renduta familiarissima, prima col suo ingegno naturalmente disposto alla perfezione, e poi cogli studi ed esercizi de' primi anni, da non si curare mai, come nota il Vasari, di freddo, di fame, di disagio, d'incomodità, di fatica, per poter vivere un giorno in agio e riposo, dicendo sempre e quasi in proverbio, che dopo il cattivo tempo è necessario che e' venga il buono. E per lui certamente fu buon tempo quello che potè rendere a tutti sì gradita la sua maniera di dipingere, da essergli sorgente non meno di guadagno che di onore. Nè intendiamo noi già d' immaginarcelo per un ingordo incettatore delle sue opere, che non avesse altro pensiero che di arricchire; ma sì bene per un uomo che avrebbe voluto soddisfare a tutte le richieste e commessioni; onde allora n'ebbe il carico di mettere bene spesso in opera le medesime cose: ed egli soleva rispondere, che se rubava, rubava del suo, e ripeteva in fine cose che erano infinitamente piaciute, e gli erano state lodate. Il che dicendo, avea per certo ragione: ma non si può negare altresì, che dove si fosse contentato di condurre meno opere, avrebbe certamente potuto variar più le invenzioni, e le fisonomíe altresì, le quali per verità hanno sempre la stessa impronta, che per quanto non sia punto d'idea, ma cavata dal vivo, pure per esser troppo, e troppo fedelmente ripetuta, sa quasi di maniera; cosa che pure gli fu nel suo tempo rimproverata, e che a noi piace riferire a quel suo voler troppo lavorare. Al che è da arrogere un'altra considerazione, che i suoi lavori erano per l'ordinario fatti per chiese e monisteri, che, avendo maggiori ricchezze davano più da fare agli artisti: i quali perciò dovevano rappresentare sottosopra le medesime cose, probabilmente con ordine di mettere que' tali santi e in quel cotal modo e atteggiamento. Forse un'altro, quando avesse fatto una o due crocifissioni, uno o due Deposti di croce, una o due Ascensioni, non ne avrebbe voluto più sapere. Ma il Perugino piuttosto si ricopiava, che lasciarsi fuggire una commissione.

Adunque, raccogliendo ciò che abbiam detto della maniera del Perugino, sebbene egli fusse manco credente e religioso di quanti allora toccarono pennelli e colori, e certo il più avido di guadagnare, pure col suo ingegno seppe dalla natura cavare le più belle immagini di pietà e di spirital santimonia, e più d'ogni altro maestro d'allora recò l'arte dappresso alla sommità dell'ottimo. Onde il Vasari, che i moderni savi chiamano ingiusto storico e detrattore del merito del Perugino, ebbe a dire, che i pittori, de' quali abbiamo sopra favellato (e molti eran pure suoi toscani) *cercarono di fare l'impossibile dell'arte con le loro fatiche, ma come che le cose loro fussino benissimo disegnate, vi mancava pure uno spirito di prontezza e una dolcezza di colori unita, che la cominciarono ad usare Pietro Perugino e Francesco Francia.* I quali l'uno la romana, e l'altro la bolognese pittura innalzarono. Due scuole destinate a giovarsi del meglio delle altre, ed a più sublime altezza recarlo: con questo per altro, che la romana fu più perfezionatrice, e la bolognese più imitatrice. Trovandosi Bologna quasi in mezzo a Firenze e a Venezia, e soggetta a Roma per governi e trattati, partecipò per forma di queste tre scuole, che pigliando da ciascheduna l'ottimo, ne creò un magistero, che, fu utile allora per il maggiore avanzamento dell'arte, e in altra età, cioè al tempo dei Caracci, per arrestarne il totale scadimento; onde si può dire che non solo nelle scienze e nelle lettere, ma ancora nelle arti fu proprio de' Bolognesi lo insegnare: per quanto nell'esercizio delle arti fecessero come trasparire un certo ritratto di quel loro stato di civile soggezione, non le avendo mai così padroneggiate come fa chi non prende soltanto d'altrui, ma vuol aggiungere anche del proprio. E questo è merito della romana scuola: che, ritenendo la pura sapienza de' maestri fiorentini, diè alla pittura una certa sovranità, che Roma per le sue memorie antiche improntava nelle menti degli artisti, tanto più che i monumenti della passata grandezza non avevano per anco ricevuto l'ultimo, e il più disonesto strazio.

E quando noi dicemmo, che Pietro Perugino innalzò la

pittura romana, vuolsi intendere non tanto per il tempo e per le cose ch' ei lavorò in Roma, dove stette meno che in Perugia e in Firenze, quanto per aver egli educato all' arte Raffael d' Urbino; che non solo innalzò la scuola romana al più alto grado di eccellenza, ma fu gloria principale, e non più conosciuta della pittura italiana. Ma che fece egli mai? Conviene pur dirlo per onore di Pietro Perugino. Raffaello non fece che ampliare e tirare all' ultimo grado di perfezione l' arte della pittura, senza mai uscire della via apertagli e appianatagli dal maestro. Le cui ultime opere (e particolarmente quelle nella sala del Cambio di Perugia, dove figurò nel partimento della volta i sette pianeti tirati sopra certi carri da diversi animali secondo l' antico uso, e nella facciata dirimpetto alla porta la natività e la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor; e poi nelle facciate alle bande, in una uomini celebri antichi, e nell' altra profeti e sibille) possono stare per grandezza di disegno, unione e morbidezza di colorito, non pur con quelle che alla prima maniera del Sanzio si riferiscono, ma con quelle altresì che alla sua seconda maniera appartengono. E gli altri discepoli del Vannucci, che n' ebbe di molti e d'ogni paese, pel gran nome che con la quantità e bellezza delle opere si era per tutto acquistato, non andarono più oltre di lui nell' arte; e i più nella bontà del disegno e nella grazia del colorire, gli rimasero a dietro. Se Andrea Luigi d' Assisi, il quale dalla felice indole fu chiamato l' Ingegno, non fusse rimasto cieco nel meglio dell' età, per essergli caduto un trabocco di scesa negli occhi, avrebbe passato il maestro ed emulato Raffaello, col quale nella scuola di Pietro gareggiò.

Bernardino Pinturicchio fu il discepolo del Perugino che dopo il Sanzio s' elevò maggiormente. Aveva aiutato il maestro ne' lavori della Sistina, e in dipingere più di un' opera in Vaticano fu adoperato da Innocenzo VIII. Il quale non meno di Sisto chiamò artefici in Roma da ogni luogo, e non meno di lui gli fece partire mal contenti; conciossiachè il primo, volendo conferire un premio a chi degli eccellenti maestri

chiamati per la sua cappella avesse fatto meglio, premi
simo Rosselli; che, per nascondere il suo difetto d' inve
e di disegno, aveva cariche le storie di finissimi azzur
tremarini, e di altri vivaci colori, e le aveva con infinit
lumeggiate, per abbagliare così la nessuna intelligenz
pontefice. E d' Innocenzo si sa dal Vasari quel che a lui
il Mantegna, chiamato per dipingere una cappella in Belve
Non ricevendo il pittore i denari dal papa così spesso,
avea bisogno, e dovendo ritrarre in quel luogo alcune
vi dipinse la discrezione, e fece in modo, che il papa
scesse la sua intenzione; ma e' pare non giovasse gran
dacchè lo storico aggiunge, che mal soddisfatto si pa
Roma. Certo Innocenzo implicato nelle guerre, più che a
tefice non conveniva, non potea molto pensare alla fo
degli artefici, quantunque ancora a lui piacesse mostrarsi
bizioso dello splendore delle arti.

Più che ad Innocenzo servì il Pinturicchio ad Ale
dro VI, e le stanze di torre Borgia, che il pontefice ab
ornò di pitture. Le quali chi potrebbe dire di quante e q
sconce e abominevoli sozzure saranno state spettatrici, in
con l' altre che lo stesso Pinturicchio d' ordine dello
papa, fece in Castel S. Angelo? Tutte opere, che arrec
onore all' artista pel modo col quale le condusse; e fu
colarmente lodata in Belvedere quella loggia, dove ritra
principali città d' Italia, con effetti di prospettiva bellis
nuovi. Anche le pitture del duomo di Spello, benchè s'
in qual anno fussino condotte, meritano commendazione
dissima; e quantunque taciute dal Vasari, pure devono
tenute per la sua migliore opera. Non di meno per acqu
il Pinturicchio quel maggior nome, che a lui diede la c
sagrestía di Siena, dipinta per onore di Pio II e per co
sione di Pio III, ebbe mestieri dell' aiuto di Raffaello, co
sotto diremo. Degli altri discepoli del Perugino, cioè di
Zoppo, del Montevarchi, di Baccio Ubertini, del Bacchia
Gerino da Pistoia, di Niccolò Soggi, di Girolamo Genga
Spagna e dei due Alfani non parliamo, come di artis

sebbene usassero maniera derivata da buoni principii, pure nè acquisti nè scapiti fece da essi la pittura; e in iscambio passeremo a dire di Francesco Francia, grandissimo splendore di quella età e di Bologna.

Egli cominciò farsi conoscere prima coi conii e impronte di medaglie, nella quale arte non fu allora chi il vincesse; e poi con le opere di pittura, quando la città di Bologna, dopo essersi più volte sottratta al governo de' papi, e più volte in quello ricaduta, era per la convenzione del 1447 con Niccolò V tornata in podestà de' Bentivogli, che come capi del reggimento de' sedici, d'accordo col legato pontificio la reggevano; tenendo gli stessi modi che tenevano i Medici in Firenze, cioè di mostrarsi liberali e amici e fautori degli studi e delle arti civili a fin di cattivarsi l'amore e la stima del popolo, e così mantenersi in maggior onoranza d'ogni altra famiglia: chè, non meno forse che ai Medici i Pazzi, davano loro ombra i Malvezzi, potenti anch'essi nella città, e come i Pazzi soverchiati da chi ognidì aumentava per forma le forze della sua autorità, che pigliava aspetto di vera signoría: nel cui seno gli artefici ebbero la maggiore e la migliore accoglienza.

Sopra ogni altro ne fu lieto e contento il Francia. Il quale erasi allora levato in grandissima fama: non essendosi veduto infino allora niente di più bello nè di più mirabile della tavola, che oggi si conserva nell' Accademia di Bologna, dentrovi la Nostra Donna col figliuolo in collo e vari santi, e un angioletto che suona un mandolino, e il ritratto (come volevano quegli ambiziosi divoti) di Bartolommeo Felicino, che per la chiesa della Misericordia glie l'avea allogata. Questa tavola fece subito nascere il desiderio a Giovanni Bentivoglio di adornare la cappella del suo palazzo di alcuna cosa di questo nuovo e straordinario pittore, che fu anch'essa úna Nostra Donna in aria con due figure per lato, e due angeli da basso che suonano. Opera maravigliosa, dove sono alcune teste che farebbero onore a Raffaello. Per lo che invogliandosi sempre più i signori Bentivoglio delle opere di Francesco, mon-

signor Antonio Galeazzo, figliuolo di Giovanni, gli fece fare un'altra tavola a olio della natività di Cristo, con varii santi, ed esso monsignore ritratto in abito di peregrino di Gerusalemme; la quale opera (anch'essa ornamento della bolognese Accademia) insieme con quell'altra tavola dell'Annunziazione che è nella chiesa fuori di porta S. Mammolo, gli acquistarono tanta fama, come dipintore a olio, che il Bentivoglio volle vedere se il medesimo gli riusciva nel lavoro a fresco. Aveva fatto, come conta il Vasari, il detto Giovanni Bentivoglio, dipingere il suo palazzo a diversi maestri e ferraresi e di Bologna e alcuni altri modanesi: ma, veduto le prove del Francia a fresco, deliberò ch'ei vi facesse una storia in una facciata di una camera che abitava per suo uso, nella quale ritrasse il campo d'Oloferne e la sua morte: e come fu una delle storie più belle e meglio condotte dal Francia, così essa unitamente con un' altra sopra la medesima camera ricorda i destini della casa Bentivoglio. Conciossiachè quando il formidabile Giulio II, nato più per isforzare città e abbattere signoríe, che per esercitare l'ufficio di pontefice, aiutato dalle armi francesi, si volse alla occupazione di Bologna, e costrinse messer Giovanni, e gli altri di sua famiglia ad uscire di quella città, che per molti anni avevano signoreggiata, il loro palazzo, dove avea dipinto il Francia, fu dal mutabile popolo messo a terra, e le opere di Francesco si perderono in quelle rovine. Ma il mutar de' dominii allora non recava seco la disgrazia degli artefici, poichè non meno che ai vecchi dominatori era caro a' nuovi lo splendore delle arti. Onde, sebbene molto al Francia dispiacesse la cacciata de' Bentivoglio per gratitudine a' molti loro benefizi, pure non se ne turbò: e nè meno abbandonò scoraggiato le sue opere: anzi con maggior animo e virtù attese loro, stimando benissimo, che un uomo di grande e ambizioso animo, qual era papa Giulio, e tanto avido di risplendere e comandare a tutto il mondo, non avrebbe nè sdimenticata nè disprezzata la gloria degli studi. E in fatto in lui non trovò minor favore e protezione che avea trovato ne' Bentivoglio: e poichè nel tempo

del loro regno aveva tenuto la zecca con grandissimo onore, ed avea fatto per essa le stampe di tutti i conii, seguitò a tenerla con lo stesso onore e profitto nel tempo del papa: come fan fede le monete gettate nell' entrata sua, dov' era da una banda la testa naturale di lui, e dall' altra queste lettere: *Bononia per Iulium a tyranno liberata*.

Divulgatasi la fama del Francia, per tante sue opere eccellenti, facevano a gara le città per averne. Parma, Modena, Reggio, Cesena, Ferrara, tutta la Lombardía e la Toscana, hanno ciascuna da mostrare pitture di lui. Ma più ne ha da mostrare Bologna; dove lungo sarebbe andar noverando tutte le bellissime tavole che di sua mano si trovano per le chiese, e la infinità de' ritratti di naturale ch' egli fece; ma non vogliam passare sotto silenzio le altre due, che sono nell' Accademia di Bologna, l' una di nostra Donna col figliuolo in collo in mezzo a' santi Agostino, Gio. Battista, Giorgio, Stefano martire, ed un angioletto, che tiene le man giunte con tanta grazia, che, dice il Vasari, *par proprio di Paradiso;* e l'altra con la Vergine Annunziata, in mezzo a' santi Girolamo Cardinale e Giovan Battista. Le quali opere non meno delle altre sopraddette, mostrano come la maniera del Francia partecipi di quella di Giambellino e di Pietro Perugino, ritraendo tutte le migliori bellezze sì di colorito e sì di espressione dell' uno e dell'altro. Onde non è maraviglia ch' egli in Bologna (sempre amica e tenera de' propri ingegni) salisse in sì alto seggio di riputazione, che fosse, come attesta il Vasari, *tenuto un Dio;* e che per conseguente a lui non mancassero molti e devoti seguaci; fra' quali ebbe riputazione grandissima l' istesso suo figliuolo Giacomo, sì fedele imitatore del padre, che molte opere del secondo sono state attribuite al primo. Ancora il Cotignola, l' Aspertini, il Bagnacavallo, e l' imolese Innocenzo furono suoi discepoli; ma siccome non appresero da lui che i primi ammaestramenti, e dal vedere le cose di Raffaello e degli altri sommi del cinquecento vennero in fama, e formarono quasi un' altra età fra la scuola del Francia e quella de' Caracci, così non è qui luogo a ragionare; e piuttosto faremo un breve

ragguaglio della vicina scuola ferrarese sul finire del quattrocento.

Quanto al modo del dipingere ferrarese, esso fu come in Bologna, una riunione di quanto di meglio mostravano le altre scuole. E non si potrebbe per certo negare che l'arte ferrarese non debba molto saper grado del suo innalzamento alla scuola bolognese, essendo noto, che Lorenzo Costa, dopo ave fatto i primi studi in Ferrara, e andato quindi a migliorarli in Toscana sopra l'esempio delle opere del Lippi e del Gozzoli passò la sua vita migliore appo il Francia, e, aiutandolo ne' lavori di casa Bentivoglio, fece notabilissimo acquisto di valore nell'arte; onde tornato in patria mostrò di poter sedere fra i maestri, che in quel tempo avevano più nome per l'Italia: conciossiachè a lui non mancassero discepoli molti ed eccellenti, i quali, ben colorendo e benissimo disegnando, confermarono a quella città il merito di produrre così nelle arti come nelle lettere ingegni fervidi, eleganti e di numero maggiore alla sua popolazione e alla sua fortuna: mostrandosi mai sempre vaga e desiderosa di ordinare e approvare i lavori secondo il parere dei dotti, e tenendo viva e presente con le loro opere la immagine della gloriosa antichità, sì generosamente e sì lungamente vagheggiata dai principi estensi. Chè in nessun luogo fu veduta maggiore e miglior ricchezza di traduzioni e di commenti d'autori greci e latini, che in Ferrara sotto i duchi Leonello e Borso. Il quale amore e fervore di conservare il buon gusto nelle civili discipline cogli esempi antichi, durò ancora sotto Ercole I. E ben lo mostrò in quella sua opera, veramente regia, di estendere e abbellire la città, che governava, innalzando magnifici palagi, costruendo portici, fabbricando templi, terminando il gran castello, disseccando le lagune, formando bellissimi giardini, e infine facendo quel che un magnifico principe può fare in servizio della civiltà. Per lo che avvenne, che gli artefici, purificando così il loro gusto, riuscirono piuttosto corretti e nobili ed acconci disegnatori, senza che minimamente scemasse in loro quel natural brio e focoso umore di grandissima e feconda vivacità; che manifestamente

spicca nel colorito ferrarese, più acceso che in ogni altra scuola; il quale si direbbe in parte derivato da' veneti, co' quali i Ferraresi per la vicinità e per tante vicissitudini di guerre e di colleganze ebbono continuata comunicazione.

Il discepolo del Costa, che dovea meglio avvicinare la patria pittura al secolo della perfezione, fu quell' Ercole Grandi, dal Vasari sempre chiamato Ercole da Ferrara; il quale di gran lunga superò il maestro, ma per una singolare gratitudine e effezione verso di lui, pospose ogni suo vantaggio e avanzamento nell' arte al doverlo abbandonare; e sempre con esso volle rimanersi, contento di quella fama e di quell' utile, che la sua patria gli poteva dare. Cosa quanto rara, altrettanto da ammirare in quell' eccellente uomo. Ma con invidia ne fu ricambiato dal Costa; il quale, andato a Mantova a dipingere nel palazzo de' Gonzaga, non gli permise di seguitarlo per non aver seco un discepolo che gli entrava molto innanzi; e lo lasciò in sua vece in Bologna per terminare la cappella de' Gargarelli in San Pietro, da lui cominciata con le istorie da una parte della crocifissione di Cristo, e dall' altra del transito della Madonna. Qui Ercole punì la bassa invidia del suo maestro, passandolo a gran pezza, così nel disegno e colorito, come nella invenzione. Il Vasari, che alcuni dicono ingiusto o parco encomiatore delle cose non toscane, fece la più viva ed elegante descrizione di quest' opera del Grandi; e fra le altre cose, notò una diversità di teste maravigliosa ed una imitazione diligentissima del vero. Gran peccato, che la cappella andasse per le terre nella rifabbricazione della chiesa di San Pietro, e che una porzione delle pitture d' Ercole si perdessero. Tuttavía è qualcosa, che una metà di esse si possa ancora vedere nell' Accademia bolognese delle belle arti, dove col muro segato fu trasportata da casa Tanara. Vi si conosce certamente la rara intelligenza di Ercole nel fare gli scorti, e nel dar rilievo grandissimo alle figure, che hanno le più naturali e proprie movenze, che fino allora erano state vedute; massime quelle delle Marie, che la nostra Donna venuta meno soccorrono; le quali, come le de-

scrive divinamente il Vasari, *si veggono tutte compassionevoli, e nell'aspetto tanto piene di dolore, quanto appena possibile imaginarsi nel vedersi morte innanzi le più car cose, che altri abbia, e stare in perdita delle seconde.* Ma qua maraviglia? Sappiamo pure che Ercole ritrasse fedelmente naturale que' volti e quegli atti. Ancora in questo giova ascoltare il Vasari. *Nel transito della Madonna gli apostoli, che circondano con attitudini bellissime, sono persone ritratte naturale tanto bene, che quelli che le conobbero affermar che elle sono vivissime.* E tanti luminosi esempi (ci sia permesso dirlo ogni volta che ci è porto il destro) non dovrebbono far ricredere coloro, che fuori del vivo cercano la bellezza delle fisonomíe e delle espressioni?

Dicono, che dodici anni spese Ercole in detto lavoro, quantunque altre cose in quel tempo facesse, che ora son perite. Ma che importa il lungo spazio, se oltre a' premii ne riportò lode grandissima e ben meritata? Se, non perdonando a tempo e a spese, dipinse per fare avanzar l'arte? Troviamo nella storia del Lanzi, che l'Albano, ragguardando quest'opera, metteva Ercole al pari col Mantegna, col Perugino e con quanti altri ebbero una maniera, che senza mai invecchiare fu allora moderna. E noi con lo stesso Lanzi aggiungeremo, che fra essi non fu alcuno forse, che con più morbidezza, accordo e gusto di colorito pennelleggiasse. Gran disgrazia ch' egli non vivesse più di quarant' anni, e in questo tempo operasse piuttosto da timido scolare, che da risoluto maestro: ed era pure fra' primi di quel secolo. Per questa sua timidità compassionevole non s' elevò quanto avrebbe potuto, giacchè ogni cosa bastava a sconfortarlo. Non lasciò egli per sempre Bologna e tutte le sue opere incominciate, perchè alcuni artefici invidiosi gli avevano di notte rubato i cartoni e i disegni della cappella Gargarelli? Guai a noi, se da simili casi ci lasciassimo abbattere, e non sapessimo resistere alle tante specie d' invidia, che albergano in questo tristo mondo.

Del rimanente, quanto al magistero della pittura eserci-

tato in più paesi d'Italia, le scuole principali e come fondamentali, furono queste tre: la fiorentina, la veneta e la lombarda: delle quali le altre non fecero che giovarsi con più o meno vantaggio, e con non grandissime differenze, in parte da riferire alla loro prossimità o naturale o politica: sebbene in fine tutte cospirassino, perchè l'arte sul finire del quattrocento in ogni provincia d'Italia salisse a tale altezza, che altro non le rimanesse che toccare l'estremo della perfezione. E ciò in quello stesso secolo ottenne col Cenacolo di Lionardo da Vinci, come sarà da noi mostrato nel seguente libro.

Qui ora di un fatto, non inutile per la storia delle arti, vogliamo fare alcuna parola. Guardando le sculture e le pitture del quattrocento, spesso interviene che fra le une e le altre si trovano cotali somiglianze di espressioni, di movimenti, e di fisonomíe, da dover credere che o i pittori dagli scultori, o gli scultori da' pittori hanno preso. E per notare alcuni esempi, che più meritano considerazione, parecchi di quegli angioli scolpiti dal Ghiberti nelle famose porte, mostrano che l'insigne scultore guardò il famoso tabernacolo del Beato Angelico, che si conserva nella R. Gallería di Firenze, dove gli stessi angeli in attitudine anch'essi di sonare e cantare, hanno le stesse arie di grazia e di bellezza. Similmente l'atteggiamento e l'espressione del S. Sebastiano ignudo, che si vede in quella tavola di Pietro Perugino, dalla chiesa di San Domenico di Fiesole trasportata nella Tribuna della R. Gallería di Firenze, fanno ricordare del San Sebastiano, scolpito dal Civitali nel tempietto del Volto Santo della cattedrale di Lucca, che in quel tempo divenne modello di perfezione a' maestri d'ogni arte. E del Civitali particolarmente notano gli storici, ch'egli ne' suoi bassirilievi mostrasse una maniera che, togliendosi alquanto da quella degli altri scultori del suo tempo, ritrae meglio del dipingere che dallo scolpire. Nella decollazione di San Giovanni Battista scolpita nell'altare di San Regolo par che il Mantegna abbia disegnato alcune figure; e nel bassorilievo del martirio di S. Sebastiano, pure nello stesso altare, ci resta dubbio se il Civitali sia stato

imitato da Domenico Ghirlandaio, ovvero imitasse quell
dipingendo lo stesso soggetto nel grado dell' altare, che
vede nella sagrestía del duomo lucchese. Molti altri esem
si potrebbero arrecare, se fusse mestieri provar maggiormen
il profitto che le due arti pigliavano l' una dall' altra. Il ch
nasceva primieramente dalla pratica del disegno che avevan
non meno de' pittori gli scultori; onde questi riuscivano a
fare in guisa voltare e scortare le loro figure, che pigliassino
più l' aspetto di pittura, che di scultura; dove il Civitali ebbe
particolar merito e valore. E secondamente perchè, come
altre volte abbiamo notato, ed è sempre utile ripetere, accordandosi i pittori e gli scultori in questo essenzialissimo
punto, di ritrarre cioè fedelmente la natura viva, non solo gli
esempi di un' arte non erano dannosi, anzi utilissimi all' avanzamento dell' altra tornavano.

LIBRO QUINTO

SOMMARIO

Gloria delle arti nel secolo decimoquinto. — Il bene delle arti è compenso a' mali pubblici. — Dottrine di Lionardo da Vinci e suoi precetti intorno all' imitazione del naturale, rivolti al sublime, ed applicati all' opera del Cenacolo. — Indole dell' Accademia, che il Vinci fonda in Milano. — Egli da tutte le scienze trae profitto per la sua arte. — Il Vinci è il primo fra gli artefici a far conoscere in che veramente consista la grazia. — Teoriche di Lionardo intorno alle proporzioni delle figure, desunta dalla natura, anzi che dagli esempi delle statue greche. — Teoriche dello stesso Lionardo circa i movimenti e l' espressioni delle figure; nelle quale si giova della notomía e della moral filosofia, ma ancor qui senza uscire da' termini della visibile e spontanea natura. — Lionardo insegna il modo di cavare dalla natura i movimenti e le espressioni, benchè sieno cose mobili e fugacissime. — Il qual modo egli poi mostra vero con la pratica delle opere. — Esame della gran pittura del Cenacolo. — Se è più difficile il cavare i movimenti e le espressioni dai liberi e spontanei movimenti della natura, è altresì l' unico mezzo per toccare la somma perfezione dell' arte. — La proprietà degli abiti è parte anch' essa della grazia nelle opere della pittura. — Colorire di Lionardo, e sue indagini e sperimenti per trovare il modo di colorire a olio sul muro. — Studio di Lionardo intorno alla prospettiva, di cui infinitamente si giova l' arte. — Chiaroscuro di Lionardo e suoi mirabili effetti. — Lionardo non permette che le illusioni del colorito, della prospettiva, e del chiaroscuro debbano scemare minimamente l' attenzione al soggetto dell' opera: ed anzi egli mostra quel giusto e necessario equilibrio fra la parte spirituale e la meccanica dell' arte. — Esecuzione di Lionardo. — Affinità fra l' arte dello scrittore, e quella del pittore. — Con Dante non può essere giustamente ragguagliato Michelangelo, ma sì bene Lionardo. — Sì Dante e sì Lionardo figurano le cose sempre da' loro effetti naturali, e sì l' uno come l' altro si servono delle scienze per meglio ottenere il fine delle loro opere. — Pieghevolezza dell' ingegno di Dante e di

Lionardo a tutti i generi di perfezione nell' arte. — Povertà di Lionardo in Milano. — Stato di quella città; disgrazie di Lodovico il Moro. — Milano presa da' Francesi. — Vi rientra lo Sforza; di nuovo n'è cacciato. — Crudeltà e atti di barbarie de' francesi. — Fuga degli scienziati e degli artisti. — Bramante va a Roma. — Lionardo, rifuggitosi prima in villa Melzi, torna quindi in Firenze. — Stato politico di questa città in quel tempo. — Autorità e dottrine del Savonarola, nocevoli all' arte e agli artisti che si ritraggono dalla loro professione; tra' quali sono il Botticelli, il Credi, Baccio della Porta, e il Cronaca. — Effetti delle dottrine del Savonarola. — Modi tenuti nel riordinare il governo di Firenze; nel quale le arti trovano ottima accoglienza. — Lionardo fa stupire la città col suo cartone di S. Anna, e col ritratto della moglie del Giocondo. — Lionardo viaggia per la Romagna, e tornato in patria è ricevuto nella grazia del Soderini. — Trova un grandissimo competitore in Michelangiolo. — Prime opere di scultura del Buonarroti. — Merito del Sansovino nella scultura. — David famoso di Michelangiolo. — Salone di Palazzo vecchio, e storia della sua edificazione. — Il Vinci e il Buonarroti sono chiamati a dipingere nel sopraddetto salone. — Merito di questi due artefici nella pittura, e dignità del loro animo nella scelta de' subietti. — Esame del cartone di Lionardo, che ritrae la guerra d' Anghiari. — Esame del cartone di Michelangiolo, che ritrae la guerra di Pisa. — Tanto l'uno quanto l'altro disegno non sono condotti in pittura. — Loro perdita. — Raffaello di Urbino. — Sua nascita, e suoi primi studi. — Avanzamenti, ch' egli fa nella scuola di Pietro Perugino. — Disegni delle storie della sagrestía del duomo di Siena. — Raffaello mostra di essere dalla natura disposto a recar l' arte alla massima perfezione, e gli esempi degli altri non gli servono che a fargli ottenere in minor tempo detta gloria. — Il Sanzio si ferma in Firenze a studiar l' arte, dove trova amici e protettori. — Madonna celebre del Cardellino, e alcune considerazioni intorno alla medesima. — Raffaello torna in Urbino, e fa alcune opere per quel duca; poscia va a Perugia, dove dipinge in S. Severo. — Raffaello si riconduce per la terza volta in Firenze, tratto dal grido de' cartoni di Lionardo e di Michelangelo. — Studio ch' egli fa in quegli, e profitto che ne trae, particolarmente dalla maniera di Lionardo più conforme al suo ingegno. — Ritorno all' arte di Baccio della Porta; suoi modi di colorire; e principio dell' uso del nero di fumo. — Differenza dell' uso che dell' avorio bruciato fecero gli antichi pittori e i nostri. — Amicizia di Raffaello e di Fra Bartolommeo, e profitto che l' uno trae dall' altro, come dimostrano le loro opere di quel tempo. — Raffaello cerca di dipingere nel salone di Palazzo vecchio a concorrenza col Lionardo e con Michelangelo. — Principii di Andrea del Sarto. — Principii del Franciabigio. — Compagnía di Andrea e del Franciabigio, ed opere

ch' essi fanno, stando insieme. — Principii di Ridolfo Ghirlandaio. — E di Jacopo da Pontormo. — Raffaellin del Garbo; sue prime opere, e sue disgrazie, per le quali non fa nell'arte quell'avanzamento, che fanno gli altri. — Principii di Rosso fiorentino. — Pittura Veneta. — Obblighi che ha questa a Giorgione; sue prime opere. — Forza del dipingere giorgionesco. — Suoi ritratti. — Altre sue opere mirabili. — Tavola della tempesta, che si conserva nell'Accademia delle Belle Arti in Venezia. — Nascita e prime cose del Correggio.

Egli è forza confessare che il secolo quinto decimo non fu veramente glorioso che per le arti: sì per non essere prima d'allora pervenute a quel vertice, da cui suol muovere lo scadimento; sì per avere il loro fondamento in una natura visibile, materialmente solida e da resistere più lungamente a ciò che ha facoltà di alterarle; e sì da ultimo perchè il loro uficio (per lo più esercitato in rappresentazioni sacre e in isplendidezze principesche) non dava alcun sospetto di nimicizia ai fautori della potenza assoluta, come le lettere nel secolo antecedente: in cui poeti e prosatori sì arditi e generosi tonavano contro le scelleratezze de' grandi, e i popoli eccitavano a magnanima vendetta. Ma nel quattrocento, affogati i letterati in quella erudizione (cui non solo i principi, e segnatamente i Medicei, favorivano, ma essi stessi coltivavano) ogni altra cosa dallo studio de' classici greci e latini acquistavano, fuori che quel caldo e generoso amore di patria e di libertà.

E non meno delle lettere, e della filosofia, anch' essa tirata in sottili e niente utili astrazioni, era senza frutto di gloria cittadina la milizia; divenuta vendereccia e priva di quel vigore, che fece dire ad Alessandro VI, sul finire del secolo, che ventimila galli avevano preso col gesso l'Italia. La quale in vero non fece allora che sempre più disporsi a divenir facile preda delle straniere tirannidi.

Ma prima di entrare in questa lacrimabile materia, diciamo come l'arte pervenne al colmo della sua gloria. Io non so se i patimenti civili delle nostre città in quel secolo fussino maggiori o minori de' godimenti che ad esse recavano le arti belle;

ma egli è certo che un gran compenso ai primi dovevano essere i secondi. Bistrattata, crudelmente offesa era la città di Milano da Lodovico il Moro; e pure in quel tempo e sotto gli auspicii di lui vide sfolgorare quella luce del Cenacolo di Lionardo da Vinci nel Refettorio del convento delle Grazie. Nel quale il sommo artista toscano non fece che mettere in pratica le sue teoriche; le quali in fine si riducevano tutte alla esatta imitazione del naturale. Se non che egli, fornito d' un ingegno gagliardissimo e attevole a tutte le perfezioni e pieno il petto della maggiore e migliore filosofia e di tutte le scienze umane, ridusse a canoni immutabili questa imitazione del naturale; e quel che è più importante (ed è tutto merito della sua virtù straordinaria) la estese ed usò in un genere più elevato dell' arte. Veramente innanzi a lui gli artefici non erano andati molto sottilizzando per trovare in natura immagini ed espressioni che rappresentassino il sublime. Anco i più eccellenti nel rappresentare le principali persone della nostra religione, si erano contentati d' incarnare que' volti e quelle espressioni, che una natura non tanto recondita e difficile ad essere intesa mostrava loro. I quali volti ed espressioni sebbene non mancassino di convenienza a' soggetti, pure non bastavano a sollevare la mente al concetto, che può l' uomo formarsi della divinità. Lionardo da Vinci provò nelle immagini del Salvatore e de' suoi Apostoli, che la natura viva può somministrare ritratti nobilissimi e convenevoli ad esprimere qualunque più sublime idea: e che per conseguenza non fa mestieri all' artista di pigliarli dalle statue antiche per esser quelle condotte con un' arte che sceglieva da ottimi modelli le migliori perfezioni, come si predicava allora nella scuola dello Squarcione, e come più tardi (cioè quando la pittura declinò al basso) fu generale ed osservata opinione. Egli è vero che al tempo che Lionardo operò il Cenacolo, erano ancora sotterra le più celebri sculture antiche, che divennero per gli artisti *tipo* d' ogni perfetta bellezza. Pure di molte cose dell' arte antica si andavano anche in quel secolo trovando e raccogliendo; e dove il Vinci nella fondazione dell' Accademia milanese se ne fusse

mostrato vago e desideroso con lo Sforza, avrebbe potuto egli formare un museo di anticaglie, da non invidiare quello che si faceva in Firenze con la protezione del Magnifico. Ma Lionardo volle fondare un' Accademia, che, simile alle moderne unicamente nel nome, dovesse tenere il medesimo modo di tutte l' altre scuole che allora fiorivano in Italia; con questo per altro, che, senza punto uscire della via in che erano quelle, acquistasse maggiori forze all' arte per sollevarsi al sublime, e perfezionarsi del tutto nell' uso de' colori, delle ombre, della prospettiva, e in fine in ogni parte così intrinseca come estrinseca alla pittura. Nè al fondatore mancavano lumi e pratica per aggiungere questo grandissimo fine. Sappiamo che egli tutte le scienze che possedette (e in questa parte non fu alcuno che mai ne avesse tante) rivolse al perfezionamento della pittura, come all' arte nella quale maggiormente si dilettò. Laonde la geometría gli fu utile per meglio fissare le proporzioni delle figure. Dalla notomia trasse vantaggi pel disegno de' movimenti. La razionale e moral filosofia lo fece maestro sovrano nella espressione degli affetti. Con l' ottica poi perfezionò il chiaroscuro e la prospettiva; e la poesía e la storia gli furono scorta per la proprietà degli abiti e delle usanze. Ma, insegnando Lionardo l' arte con questi principii desunti dallo studio delle scienze e della filosofia, fu lontanissimo dall' entrare nel campo delle astrazioni metafisiche: e conducendo le opere, riuscì mirabile nel guardarsi da ogni ostentazione scientifica, dove Michelangelo fu, come vedremo, non ingiustamente accusato: conciossiachè il Vinci non disgiunse mai gli ammaestramenti più sottili e profondi dalla osservazione fedele e assidua della natura visibile e in atto spontaneo. Ciò dicono e ripetono più d' una volta i trecento sessantacinque capitoli del suo trattato della pittura; dove con rara sapienza ed elegante semplicità è discorso tutto quello che ad un artista può abbisognare per divenire perfetto.

E poichè ufficio sustanziale dell' artista è di figurare il bello, importava sopra ogni altra cosa additarne la vera e legittima fonte. La quale nell' arte (senza starsi a perdere in

sottilità e astrattezze vanissime) è da tenere che sia la grazia; che prima del Vinci, confondendosi ordinariamente con quella che chiamiamo leggiadría, vaghezza, giocondità, nessuno aveva mostro in che propriamente consistesse, e dove e quando e come convenisse acquistarla. Lionardo dimostrò, la grazia consistere nella *proporzionalità e corrispondenza* delle parti col tutto; e per acquistarla, quattro cose essenzialmente si richiedessero. Primieramente che le figure avessino ottime proporzioni; in secondo luogo che i loro movimenti fussino tali, che in tutto rispondessero alla espressione de' volti, e la espressione de' volti riuscisse al più possibile acconcia e propria del concetto dell' intera istoria; che in oltre gli abiti e gli altri accessori convenissero al grado e all'età de' personaggi che si rappresentano; da ultimo l' opera dell' esecuzione (cioè il calore, il chiaroscuro e la prospettiva) convenisse ancor essa all' effetto migliore del componimento.

Quanto alle ottime proporzioni delle figure, sarebbe stato certo stravaganza ridicola e dannosa il volersi servire della geometría per inventare elementi di figura umana, come fece il Cangiasio, formando il corpo umano di cubi e di obelischi; e come con più stranezza intese d' insegnare il Rubens, affermando, che l' elemento della testa è il globo, e l' elemento delle braccia e delle gambe è la piramide. I metodi di Leon Battista Alberti e del Durero, quantunque non avessino di così fatte stravaganze, non di meno anco essi per essere troppo scolastici, non riuscirono molto utili nella pratica. Ma Lionardo, che fra gli artisti, come Dante fra' poeti, cominciò per il primo a investigare la natura universalmente, potette altresì formarsi nell' animo questa importantissima verità; che, mentre la natura generale è governata da una legge immutabile e quasi uniforme, è soggetta a infinite varietà e mutabilità ne' particolari, che nella stessa specie giammai l' uno non s' assomiglia puntualmente all'altro. Quindi è che la proporzione, che devono cercare le arti, dev'essere quella di un particolare rispetto a sè stesso, e non già quella che, perdendosi nelle investigazioni generali della natura, riesce uniforme e impropria. Chi è corto e

grosso abbia ogni membro corto e grosso; e chi è lungo e sottile, si provveda di membra lunghe e sottili; e il mezzano abbia in sè le membra della mediocrità. Dal che conseguita che il modo di riferire a più particolari le stesse proporzioni, e di studiare il vero piuttosto nella specie che negli individui, dee per necessità tornare fallacissimo. E pure è questo il modo dell' età nostra: che cerca le cose fra le nebbie delle generalità, anzi che fra gli uomini e le loro azioni.

Tuttavía non è da pigliar la cosa così al rigore, che debba stimarsi vietato il dedurre da più fatti e realtà alcuna ragionevole e sensata astrazione, che ci metta in sul punto di veduta generale quello che si verifica senza difficoltà in molti individui. Considerò Lionardo, che, essendo piccolissime le differenze ne' corpi belli, così sopra di essi è da stabilire una misura ragionevolmente universale di ottima proporzione. Dove la geometria non gli fu nè inutile, nè di piccolo presidio, soccorrendolo per ridurre a regole e a scienze quel che in fine non erano che osservazioni della viva natura. È parso un tempo, che lo studiare nelle statue greche fosse di assoluta necessità agli artefici per le proporzioni de' corpi, che gli antichi poterono e seppero trovare, come non fu più veduto in altra età. Nè io credo che ancor oggi manchi chi tenga quella opinione, a distruggere la quale dovrebbe bastare l' autorità di Lionardo. Il quale quando mostrò coi precetti e cogli esempi di aver trovato le migliori proporzioni delle figure, le più perfette ed esemplari statue erano ancora sotterra; e quando queste tornarono in luce, e più d'un artista a quelle si voltò, egli stette immobile nella sua massima: *che il pittore deve far la sua figura sopra le regole di un corpo naturale, il quale sia comunemente di proporzione laudabile*: che è quanto rimetter la cosa al giudizio e discrezione dell' artefice, perchè studi il più e il meglio che può di trovare in natura una proporzione che riesca gradita all' universale. Il qual gradimento in fine è la dimostrazione più certa e reale del bello nelle arti. Dove, poichè ci cade in taglio, vogliamo notare, che a disporre l' ingegno di Lionardo alla sopraddetta lodevole proporzione, oltre alle in-

terne qualità della mente, dovette giovare l'aver egli stesso avuto membra bellissime e al tutto proporzionate. Conciossiachè nell'esercizio delle arti del disegno molto bisogna riferire al poter meccanico; il quale par che mantenga una corrispondenza piuttosto gagliarda coll'ingegno dell'artista. Ma quando pure di ciò, come di tante altre cose che pur veggiamo, non sapessimo conoscere la cagion vera, un buon numero di fatti resterebbe sempre a comprovarlo; i quali non isfuggirono al penetrativo osservare di esso Lionardo, che lasciò il seguente avvertimento: *Quel pittore, che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e così gl' interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glie lo vieta:* come fu di Andrea del Sarto, il quale, avendo persona piuttosto goffa e materiale, mostrò pure una certa inclinazione a fare le figure ad immagine sua; senonchè egli in grandissima parte la corresse collo studio, e con quel compenso mirabile di ritrarre le cose con tanta vivezza, dolcezza e spontaneità, quanta non ne fu veduta mai in alcun altro dipintore.

Non tenne il Vinci, nè additò altra via che quella del naturale, per cercare i movimenti e l'espressioni. Dove tanto lo studio della notomía e delle passioni umane gli fu utilissimo, quanto che fu sottomesso e collegato ai visibili effetti della natura viva. Non era stato egli meno del Buonarroti studioso e sciente della notomía de'corpi. E a tutti son noti gli esperimenti che ne aveva fatto col celebre della Torre, il quale la detta scienza insegnava in Pavía; com'è noto altresì, che dopo aver di sua mano scorticato molti cadaveri, ne compose un libro di disegni, tratteggiati di penna, dove, dice il Vasari, *con grandissima diligenza fece tutte le ossature, e a quelle congiunse per ordine tutti i nervi, e coperse di muscoli, appiccando i primi all'osso, e i secondi che tengono il fermo, e i terzi che muovono.* Ma nell'uso di questi studi volle Lionardo che l'artista non si dovesse servir per altro della cognizion di notomía, che per cansare quelle attitudini e movenze che ripugnano alla natura del corpo umano. Quindi per lui era colpevole quel pittore che avesse ignorato notomía: più colpevole

quello che avesse voluto mostrare di non ignorarla. I membri (così pensava Lionardo) sieno più o meno pronunziati ne' loro muscoli secondo che più o meno si affaticano. E questo affaticarsi dev' essere secondo l' espressione del soggetto, schifando il più che si può di fare muscoli con aspre definizioni, e in iscambio procacciando che i dolci lumi vadano insensibilmente a terminare nelle piacevoli ombre, come fa la natura visibile, di cui l' arte dev' essere fedele ritratto.

Similmente l' artista deve conoscere la moral filosofia, e deve poter misurare la forza delle passioni, e valutare tutti gli effetti delle virtù e de' vizi, se vuol veramente dipingere i costumi, come disse Plinio; nè alcuno certamente in quel secolo fu più filosofo di Lionardo, e più di lui specolò nelle cose più recondite dell' umana natura; onde dagl' ipocriti (de' quali il mondo non è stato mai privo) fu tenuto per eretico: e dai savi e benigni uomini per un intelletto ripugnante a tutte le superstizioni. Ma della scienza, ch' ebbe il Vinci del cuore umano, abborrì sempre di fare per l' arte un uso da ridurre ogni espressione a forme invariabili, creandosi nella mente d' ogni moto dell' animo, come sarebbe a dire dell' ira, della pietà, del dolore, della vendetta e simili, tante fisonomíe riproducibili con l' arte ad ogni occasione, come fu veduto ne' tempi che la pittura cominciò ammanierarsi. A Lionardo la moral filosofia servì di lume per meglio investigare nella viva natura le fisonomíe, che ordinariamente sogliono mostrare gli uomini quando son mossi o da ira o da compassione o da dolore o da qualunque altro affetto, e impratichirsene per forma, che, ritraendole, non gli fallisse il testimonio visibile, risguardato per altro secondo le più costanti e generali osservazioni; cioè senza brigarsi di quelle eccezioni, per le quali alcune fiate vedi la pietà e la innocenza sul volto di chi ha l' animo crudele e malvagio: ed un uomo di cuor dolce e misericordioso ti apparisce fiero e vendicativo: e all' aspetto modesto e verecondo piglieresti per vergine purissima una rea femmina, rotta alle più sozze libidini. L' artista dee star contento alle apparenze della natura visibile, pur che elle s' accor-

dino col generale concetto, che abbiamo delle espressioni così delle virtù, come de' vizi.

Se Lionardo avesse solamente detto e raccomandato, che tanto i movimenti dei corpi, quanto le espressioni de' volti si devono fedelmente ritrarre dal vivo della natura, noi potremmo ora replicare, che ciò era bello a insegnare, ma impossibile ad eseguire; non essendo in nostra facoltà il renderci così obbediente la natura viva, che ella ogni volta ci sia a grado, faccia que' movimenti e quelle espressioni che desideriamo: nè potendosi mai ottenere che un modello prezzolato, per quanto tu lo acconci ed esorti, ti si atteggi a que' movimenti ed espressioni di pianto, di sdegno, di pietà che ti bisognano, senza sentire le cagioni di questi affetti: onde ancora avendo dinanzi agli occhi il vivo, non ritrarrebbe il pittore la verità della natura. Ma Lionardo insegnò anche il come vincere queste difficoltà, e il rifermò in modo col suo esempio, che dovesse unicamente parere impossibile a quelli, cui la natura non creò per essere eccellenti artefici. Recherò le sue stesse parole: *Sempre il pittore deve cercare la prontitudine negli atti naturali fatti dagli uomini all' improvviso, e nati da potente effezione de' loro affetti, e di quelli far brevi ricordi ne' loro libretti, e poi a' suoi propositi adoperarli, col fare stare un uomo in quel medesimo atto, per veder la qualità e aspetti delle membra che in tal atto si adoprano.* Contano che Parrasio dovendo ritrarre Prometeo punito da Giove, comperò uno schiavo, lo fece incatenare, e morire. E Lionardo senza questa barbarie (che pur mostra a qual segno gli antichi pittori curassero la imitazione fedele della spontanea natura) seguiva al patibolo i condannati per conoscere i segni veri dell' angoscia e della disperazione. Similmente chiamava tal volta i contadini a convito, narrando loro le più pazze cose del mondo, per farli ridere alla smascellata, e così apprendere la più naturale giovialità, che viene dagli uomini della campagna; onde poi nacque quel suo famoso libro delle *caricature*, che noi terremo per uno studio particolare, ch' egli faceva della vivacità per annestarla

alla bellezza, e darle così quel maggiore spirito e grazia che mai da uomo si possa immaginare. Nè crediamo che il Vinci, spesso passando, come narra il Vasari, da' luoghi, dove si vendevano uccelli, li comperasse, e cavandoli di gabbia li lasciasse in aria a volo per solamente restituir loro la libertà; e pensiamo che il facesse altresì per eccitar della maraviglia, e con essa di curiosi e piacevoli movimenti nel volto de' circostanti, che poi registrava nel suo libretto.

Ma questo studiare e ritrarre la natura ne' suoi liberi e spontanei movimenti praticava il Vinci con maggiore assiduità quando doveva condurre qualche opera; anzi allora faceva uno studio tutto a proposito al concetto ch' egli avea nella mente: e sappiamo che per il suo Cenacolo usò più d' un anno in que' luoghi, dove avesse potuto trovare il volto e l' espressione del malvagio traditore; e il simile fece per l' altre teste; e poichè per quella di Cristo non trovò un' immagine naturale, che in tutto rispondesse al concetto della divina persona, ch' egli s' era formato nella mente, piuttosto la lasciò imperfetta, che formarne una fantastica bellezza.

Ma chi d' altra parte metterebbe in dubbio, che nel Cenacolo non si vedesse il primo e il più eccellente esempio dell' ultima perfezione dell' arte? In qual' altra opera la grazia, secondochè da noi fu dichiarata, spicca meglio? Dove trovare maggiore e miglior proporzione di figure, e dove altresì vedere più corrispondenza de' movimenti coll' espressione de' volti e delle espressioni col concetto del componimento? Volendo Lionardo rappresentare il soggetto del Cenacolo non più con convenienza religiosa, che con utile filosofia, pensò d' incarnare l' orrore del tradimento dai suoi terribili effetti, cioè dall' impressione che doveva fare nell' animo dei discepoli di Cristo al sentirsi annunziare dall' amato maestro, che alcuno di loro il tradirà.

Non dispiaccia esaminare in ciascuna figura se il movimento è in tutto corrispondente all' espression del volto. E cominciando dal Salvatore, tutta la bontà e maestà d' un Dio riluce nel suo sembiante; ma in pari tempo l' artista volle mo-

strare che lo spirito del Nazareno, soggiacendo per poco alla fragil natura che il rivestiva, era rimaso alquanto contristato dopo aver pronunziato le terribili parole. Ecco per tanto nel nobile elevamento del collo: nel capo lievemente volto a sinistra; negli occhi modestamente chini: nella bocca un poco aperta, come di chi finisce allora di parlare; nell' allargamento delle braccia, e raccoglimento delle gambe; e in fine in una leggiera commozione di muscoli nella fronte, vivamente espresso quel misto di mansuetudine e di tristezza, che in quel luogo e in quel momento si richiedeva nella persona di Cristo.

Nell' attitudine tranquilla di Giovanni, *tutto smarrito dalla grande angoscia,* nulla è che non mostri il suo abbandono; mentre che all' ira sfavillante nel volto di San Pietro (quale ce lo rappresenta l' Alighieri nel XXVII del Paradiso) conveniva, che quell' apostolo rizzatosi in piè, e stretto con la destra un coltello, facesse segno di vendicare il maestro: e a indizio di quella mobilità di sangue, ch' è propria degl' iracondi, si vedesse accennata nel collo la vena che attraversa il così detto *mastoideo.*

L' apostolo Andrea tutto si stupisce dell' annunziato tradimento. Quindi apre amendue le palme della mano, e inarca le ciglia, come proprio farebbe chi, troppo consapevole della propria innocenza e mansuetudine, non crede possibile che vi sia cuore sì barbaro e inumano, che voglia tradire il suo signore e maestro.

Giacomo il minore, che, appoggiando la man destra alle spalle di Andrea, volgesi a S. Pietro con le ciglia lievemente innalzate, e con la bocca alquanto aperta, come per avere alcuna spiegazione delle misteriose parole di Cristo, fa l' atto di chi è sospeso e ansioso di conoscere il vero senso di ciò che ha udito.

Ma Bartolommeo, l' ultimo dalla banda destra della mensa, che da' compagni non avrebbe potuto avere una spiegazione della sentenza di Cristo, con l'attitudine di uomo forte turbato, si protende con la persona per intendere quel che il divino maestro è per soggiungere alle prime parole.

Nell' altra metà della mensa il più prossimo a Cristo è Giacomo il maggiore; il quale, *ratto che intese le parole crude*, allarga le braccia, e si ritira indietro, come chi maravigliando inorridisce. L'apostolo Tommaso accendono come S. Pietro, ira e desio di vendetta: nè la sua mossa ad altro risponde.

Filippo, al sentire che la perdita del suo maestro doveva accadere per tradimento di uno degli eletti discepoli, si strugge di attestare la sua innocenza, e colle mani al petto fa l' atto come colui, che, per servirmi delle parole di Dante, *desiava scusarsi, e scusava sè tuttavia, e nol si credeva fare*

Matteo volgesi spaventato a' due ultimi convivanti, e la sua mossa è d' uomo che voglia dire: Avete inteso? e chi sarà mai il traditore? mentrechè Taddeo e Simone mostrano (l'uno col girare degli occhi in direzione diversa della testa, col cenno della mano destra e il posare della manca, e coll'abbassamento degli angoli delle labbra) che gli è entrato nell' anima alcun sospetto del traditore; e l' altro (con una espressione meno concitata, e più conforme all' età sua) che ancor egli ondeggia nell' affannoso dubbio.

Dante pose Giuda col capo dentro a una delle orribili bocche di Lucifero, non facendo veder di lui altro che le gambe, in segno di orribile dispregio. Lionardo non meno di Dante investigator sottilissimo d' ogni cosa, non poteva nascondere l' odioso ceffo, ch' era parte sostanziale del soggetto ch' ei dipingeva, ma sì lo collocò e atteggiò, che, tirandosi indietro villanamente, mostrasse di voler come celare la sua vilissima scelleratezza.

E tutte queste diverse attitudini ed espressioni delle figure del Cenacolo: voglio dire la mansueta divinità di Cristo; il dolore e sfinimento di Giovanni; l' ira di San Pietro; la maraviglia e lo stupore d' Andrea; l' ansietà del minor Giacomo: l' inquietudine di Bartolommeo: l' orrore di Giacomo il maggiore; lo sdegno di Tommaso; l' amore e ingenuità di Filippo: lo sbigottimento di Matteo: il sospetto di Taddeo: il dubbio di Simone: e la scellerata simulazione di Giuda, non servono ad altro, anzi tutte concorrono e s' uniscono a far l'effetto che l'ar-

tista si era pròposto nel suo primo concetto di mostrare qual nera e orribil cosa sia la tradigione. E qui sta la somma perfezione del bello nelle arti: cioè di congiungere e temperare in guisa l'*uno* col *vario*, che tutte le parti del secondo giovino ottimamente al primo. E questa regola dovrebbe servire non solo ai pittori e scultori ed architetti, ma ai poeti, ai prosatori, e in fine a chiunque prenda a coltivare un' arte bella. Non ignoro, che oggi sì fatte regole, che pur son cavate dalla natura, fanno afa; e si vuole scavezzatamente mescolare le cose più contrarie, per amore di novità, che sol piace, perchè gli uomini par che debbano in fine saziarsi anche dell'ottimo. Tuttavía le vò qui notando e ribadendo, se a qualcuno piacesse ancora di abbracciarle.

Egli non v' ha dubbio alcuno che il ritrarre così come voleva Lionardo, dalla natura in istato di libera e spontanea azione, i movimenti e le espressioni delle storie, che si vogliono dipingere, non sia impresa difficile, e poco favorevole al guadagno dell' artista. Ma nè pure è cosa da dubitare, che quanto alla difficoltà, se all' artista l' ingegno basti per superarla, non ne abbia il maggior prò, e non si conduca per questa via non solo ad esercitare l' occhio e la mano al vero, sì che alla fine possa farlo agevolmente, ma ancora a fecondare la memoria in guisa, che non le riesca impossibile di ritenere le impressioni di quelle cose osservate nella natura. A più d' un pittore ho sentito dire, che il ritrarre i bambini, per quella loro continua mobilità, è opera che spesso vince la pazienza dell' artista: ma chi d' altra parte riuscisse ritrarli nella libertà de' loro movimenti (e ai più valenti è riuscito) mostrerebbe ch' egli sa vincere la massima fra le difficoltà dell'arte, che è di ritrarre la natura in azione.

E quanto al guadagno, se è minore per chi vuol cavare ogni cosa dalla viva natura, ne riceve un tanto maggior compenso nel conseguire una gloria che non perisce. Quindi più [illegible]e la povertà, la brama di arricchire è ostacolo al-
[illegible]er salire in perfezione; giacchè con quella nell' a-
[illegible] può cercar molto i movimenti e le espressioni dal

vivo, che non sempre, nè subito, nè in tutti i luoghi si trovano; oltrechè richieggono una lunga opera per essere convenientemente ritratti; mentrechè il trovare bellezze fantastiche, o cavarle da statue o da stampe, riesce più agevolmente e più sollecitamente; e in tal guisa il pittore può di molte opere in poco di tempo e con nessuna spesa condurre.

Dopo le cose dette potrebbe forse alcuno muoverci una questione che non vogliamo tacere. Nel componimento del Cenacolo, se mai è stata appuntata cosa di qualche momento, ella è senza dubbio una certa manifestazione d'arte nell'aggruppamento delle figure degli Apostoli, che si presentano a tre a tre in quattro gruppi. Il che farebbe dubitare che Lionardo, vincendo ogni difficoltà di arte, rappresentasse costantemente le cose secondo il loro più naturale effetto. Egli non par molto naturale per verità, che si atteggiassero in quel modo. Giotto prima del Vinci, e Andrea del Sarto di poi, facendo la stessa dipintura, sebbene in altro momento, e con altra intenzione, diedero più naturalità e disinvoltura alla composizione de' tredici personaggi, come si può vedere.

Noi brevemente risponderemo a questa opposizione. Il vincere ogni difficoltà dell'arte consiste per l'appunto nel metterla d'accordo con la natura, dalla quale sempre le dette difficoltà devono scaturire. Sia pure che in un'opera io vegga sfolgorar l'arte. Quando non veggo che la natura è violata nei suoi movimenti, e nelle sue intenzioni, avrò maggiormente obbligo di ammirare lo ingegno dell'artista, che seppe la stessa natura recar facile e obbediente a' suoi voleri. Chi guarda il Cenacolo del Vinci, se non considera parzialmente i quattro gruppi, non riceve alcuna impressione contraria a un componimento naturalissimo; ma in cambio viene ad esso dilettazione grandissima da quelle varie e semplici e grandiose linee, che nascondono ogni artifizio, e donano maestà, novità e bellezza maravigliosa. Se Giotto e Andrea atteggiarono altramente i discepoli di Cristo, non è da stupirsene; perocchè rappresentandogli in un momento di quiete, dovevano rendere più visibile la ragione del loro sedere e de' loro atti; laddove Lio-

nardo, in quel generale sbigottimento, per lo quale chi s' alza, chi si spenzola, chi si ritira, chi allarga le braccia, chi vien meno, avea naturalissimo il modo di celare un poco la loro postura, e permettere che l'arte potesse fare in certo modo da padrona con la stessa natura, pigliandone le apparenze più dilettevoli e maestose. Io son certo, che que' medesimi i quali accusarono di artifizio la composizione della cena di Lionardo, 'l fecero perchè parve loro, dopo fredda disamina, che potesse dirsi artifizioso quel quadruplice aggruppamento, e non già per aver provato, guardandolo, un effetto che naturale non fusse; e con questa nostra opinione s'accordano anche oggi autorevoli artisti. Ma intorno a ciò non diremo altro, e seguiteremo il filo della nostra storia.

La proprietà degli abiti, convenienti alla età e al grado de' personaggi che si rappresentano, anch'essa è parte di grazia nelle opere dell' arte; giacchè anch' essa è cagione di quel gradimento che si genera dalla convenienza d'ogni parte verso il tutto. Chè non potrà mai gradire, poichè disdice, che un romano e un ebreo vestano alla fiorentina o alla veneta; e che ad uomo di corte o di chiesa sieno poste in dosso le vesti che della gente volgare son proprie. Il simile si dica rappresentando un fatto con fabbriche, la cui architettura non è quella del tempo, cui il fatto rappresentato si riferisce, o con usi e cerimonie ed altre circostanze, che la storia condanna. Or questa proprietà d'abiti e di usanze era stata piuttosto trascurata dagli artefici avanti Lionardo, e segnatamente da quelli che in Venezia e nella Lombardía fiorivano: e ben disse il Lanzi, che a lui principalmente deve la scuola milanese l' essere stata in Italia *una delle più osservanti dell' antichità e del costume.* Nè si potrebbono dire gli studi di erudizione, che fece il Vinci per vestire convenientemente gli apostoli del suo Cenacolo, e per l' architettura e per gli altri accessori, che si veggono in quel mirabile componimento.

Resta che diciamo del colorito, del chiaroscuro e della prospettiva, e in fine di tutto ciò che riguarda l' opera esterna dell'arte: la quale non fu meno studiata e insegnata dal Vinci,

giovandosi delle cognizioni ch'egli aveva della chimica e dell'ottica, ma ancor qui si giovò in modo di dette scienze, che non dovessero minimamente stornare il pittore dal sempre imitare i visibili effetti della natura. Al quale raccomandava che tutta la bellezza del colorito avesse a cercare nella vicinità d'un colore coll'altro, usando quella regola che si vede fare ai raggi del sole nella composizione dell'arco celeste. *Se vuoi fare* (sono sue parole) *un' eccellente oscurità, dagli per paragone un' eccellente bianchezza, e così l' eccellente bianchezza farai con la massima oscurità; e il pallido farà parere il rosso di più focosa rossezza che non parrebbe per sè in paragone del pavonazzo.* E a che altro in fine si deve ascrivere la suprema bellezza del colorito di Tiziano e de' migliori veneti se non alla pratica di questa teorica, che il primo a dare, e a mettere in opera eccellentemente fu Lionardo, come fecero conoscere le sue tavole a olio, e come altresì avrebbero mostrato le sue opere a fresco, s' egli in questa parte non avesse voluto andar troppo oltre con le sue investigazioni? Le quali non sia discaro riferire; e per bene apprezzarle bisogna ricordarsi sempre che Lionardo, più che a condurre opere, intese a giovar l' arte con fare in ogni cosa che a quella appartiene, tutte le più difficili prove, perchè gli altri potessino meglio e più facilmente operare. Nel colorito Lionardo considerò due cose, la bellezza e la durevolezza; e cercò il più che fosse stato possibile di congiungere l' una con l' altra. Vedeva bene che come il colorito a olio dava straordinaria bellezza ai dipinti, non dava loro nè quella durevolezza della tempera de' quattrocentisti, nè i vantaggi maravigliosi della pittura a fresco. Pensò, che dove gli fosse venuto fatto di dipingere sul muro, come se tavola o tela fusse, avrebbe col fresco congiunto il vantaggio del colore a olio, e provvedendo così non meno alla durevolezza, che alla bellezza del colorito, avrebbe recato all' arte il maggior bene desiderabile. Quindi tirato dalla sottilità del suo ingegno e dall' infinita cognizione ch' egli aveva delle naturali produzioni, non restò mai dall' immaginare ogni dì nuove misture di mestiche, e nuove vernici con istillar

olii ed erbe e altre capricciose sperienze. E se mai queste non riuscirono, anzi furono a danno delle principali sue opere, e segnatamente del Cenacolo, di cui oggi non rimane più che un' ombra, non vuolsi perciò dar biasimo all' ingegno di Lionardo; il quale infine dopo avere insegnato il migliore e più semplice e natural modo del colorire, avrebbe voluto estenderne ed avvantaggiarne l' uso per forma, che altro non fosse più rimasto a desiderare, come fece nella prospettiva e nel chiaroscuro.

E intorno alla prospettiva, prima d' ogni altra cosa è da sapere, che Lionardo ne compose un libro come parte della sua grande opera sul disegno, che abbracciava le tre arti, pittura, scultura ed architettura: di cui non giunsero a noi che de' materiali raccolti alla meglio da qualche suo discepolo, sotto il titolo di trattato della pittura. Ma Benvenuto Cellini, che vide l' opera in una copia, che gli fu venduta per quindici scudi d' oro (e ancor di questa fu perduta ogni traccia) dice che fra l' altre cose mirabili vi lesse un discorso della prospettiva, il più bello che mai fosse trovato da altro uomo al mondo; perchè dove prima le regole della prospettiva mostravano solamente lo scortare della longitudine, ivi mostrarono altresì lo scortare della latitudine ed altitudine. Del che non è a dire quanto allora e poi si giovarono gli artisti.

E del pregio in che teneva Lionardo la cognizione della prospettiva, abbiamo più d' una testimonianza nel suo trattato di pittura, dove molte volte è rammentato il sopraddetto suo discorso, e fra' molti precetti troviamo questo, che ci piace riferire colle stesse sue parole. *Sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida e scorta; e senza quella niente si fa bene così di pittura come d' ogni altra professione.* Ma se egli di questa verità fece esperienza ne' varii disegni di edifizi che condusse per il duca di Milano, più assai si brigò di sperimentarla nelle cose della pittura come quella, che, sebbene molto avesse acquistato dal lato della prospettiva massimamente in Lombardía, pure mancava ancora in questa parte di quella perfe-

zione, che solo poteva darle il mirabile ingegno di Lionardo. Il quale non solamente insegnò il modo più sicuro per ottenere la maggior prospettiva, tanto lineale quanto aerea, giovandosi, come poteva e sapeva egli, delle cognizioni di ottica e di geometría, ma volle altresì che i pittori da lui imparassino l'uso conveniente di detta prospettiva, avendo sempre in mira la grazia; cioè di procacciare che ogni cosa servisse ad aumentare, anzi che a sminuire l'effetto vero del componimento. Laonde, mentre in più luoghi del suo trattato fa grandissimo conto della dignità dei campi, vuole nondimeno che non sia ad altro fine adoperata, che per fare con più garbo ed espressione spiccar le figure, e non cessa mai di ripetere quella sua massima che *ogni obbietto deve avere la sua parte luminosa più chiara del campo, come l'ombrosa più scura.* Nè teme nel suo Cenacolo di distribuire i quadrati delle tappezzeríe ed altre cose come forse non vorrebbe la miglior prospettiva, purchè ciò riesca a far meglio campeggiar le teste. E similmente condanna ogni lusso e pompa di prospettive ne' componimenti di storie, dove le figure devono signoreggiare. In effetto nella Cena è nel mezzo del fondo una porta e due finestre senza alcuna fregiatura, per le quali viene il campo rallegrato dalla vista del cielo, e dalle montagne che sfuggono nel lontano orizzonte.

Ancora per vantaggio del chiaroscuro compose Lionardo un particolar trattato *de' lumi e delle ombre;* parte anch' esso della grand' opera del disegno, e come l'altro della prospettiva disperso. Tuttavía dalle cose inserite nel trattato della pittura, e dai cartoni che di lui rimangono, è facile conoscere qual fusse intorno a ciò la sua mente. Chè non solo dal potentissimo ingegno, ma ancora da quella fortezza d'animo e di corpo, che in lui fu maravigliosa, era spinto a cercare in tutte le cose che faceva, la maggiore efficacia possibile; e stimando che quanto più le pitture avessino rilievo, meglio arebbono fatto l'effetto che si desidera, andò con l'ombre scure a trovare i fondi dei più scuri, cercando neri, che ombrassero e fussero più scuri degli altri neri, affinchè, vedendosi mediante quelli più lucida

la parte chiara, si dovesse ottenere il maggiore e più perfetto rilievo. Per altro è da avvertire ancor qui, che il Vinci non usò il chiaroscuro per sola piacevolezza d'arte, ma per far meglio spiccare le espressioni, secondo che la natura del soggetto voleva, mettendo in grandi masse di luce quel che gli pareva più conveniente a doversi notare, come nel preziosissimo cartone dei Magi, che si conserva nella nostra Real Gallería; dove le ampiezze luminose recano in piena vista l' adorazione al nato Gesù, e le ampie oscurità tengono un po' indietro le figure di minore importanza. E certo nessuno innanzi a lui aveva ottenuto un rilievo tanto perfetto, e nessuno nè prima nè poi l'ottenne con sì proprie e sottili considerazioni. Conciossiachè Lionardo, non volendo mancare alla convenienza delle cose che rappresentava, non permise giammai ne'quadri d'istoria, che la parte esterna dell'arte soverchiasse la interiore, sapendo quanto sia facile prendere colla vaghezza de' colori e dei chiari e scuri, gli occhi degli spettatori, e stornarli dal ricevere nell' animo l' effetto morale del componimento. Riportate questo quadro a casa, disse un pittor greco al suo discepolo, perchè s' accorse che una pernice benissimo dipinta distraeva l'attenzione de' riguardanti dal soggetto principale; e ciò interverrà ogni volta che il pittore concederà al suo pennello tutta la libertà di sfoggiare ne' più splendidi e lusinghevoli effetti del colorito, della prospettiva e del chiaroscuro. I quali devono essere adoperati secondo che richiede la diversa indole delle cose rappresentate. Se un pittor di paesi cercasse tutte le più leggiadre illusioni di prospettiva, e chi ha per fine di rallegrar le brigate con le così dette bambocciate o di lusingarle con alcuna sensibile voluttà, studiasse molto in bianche e morbide carnagioni, e nel mettere alla vista i più ricchi e vaghi accessori, non meriterebbe certamente biasimo; come il meriterebbe senza dubbio chi in tal modo si governasse, rappresentando cose sacre od altri componimenti di storie; dove il fine principale è di satisfare allo spirito con durevoli impressioni. Non che alle arti, le quali in fine col mezzo de' sensi favellano allo spirito, debba essere

vietato l'incarnar quelle forme e quegli effetti naturali, che non sieno disgradevoli a vedere; come oggi va stoltamente predicando la ipocrisía di que' sostenitori della così detta *Arte Cristiana*, che vorrebbono ricondurci quasi alla rozzezza bizantina, perchè l'affetto religioso de' sacri fatti dovesse meglio spiccare senza impaccio di cose che allettano gli occhi corporei, come il bel colore e il bel rilievo. Noi avvisiamo che nell' arte storica, massime se ella viene esercitata in soggetti sacri, la materialità non debbe soperchiare la spiritualità; ed anzi nel temperamento dell' una coll' altra, stia la vera perfezione, mostrata da Lionardo, e confermata in più opere da Raffaello, che seguì l'orme del gran toscano.

E poichè siamo in sul ragionare dell' esecuzione dell'arte leonardesca, vogliamo dire, che il Vinci toccò il sommo della perfezione congiungendo mirabilmente due cose, che sogliono per l'ordinario fra di loro ripugnarsi: estrema forza d' inventare, ed estrema diligenza nel terminare le opere. Ben disse il Lanzi, che prima di lui più d'uno avea mostrato a qual grado di finitezza può giungere il pittore; ma nessuno aveva insegnato ad accordare questa finezza d' esecuzione con la maggior grandezza e sublimità dell' arte. Quindi è, che ne' modi tenuti da Lionardo nel finire ogni minuzia non si vede soltanto quella pazienza meccanica, che in questa parte suol mostrare l'artista, ma sì bene un certo che di sentimento, dove traspare la virtù d' un ingegno sottilissimo e vigoroso e disposto a piegarsi ad ogni perfezione. Del che fa fede ancora l'essere egli riuscito maravigliosamente, e sempre con la stessa vivacità, nel figurare così le cose umili e le orribili, come le sublimi e le gioconde. Imperocchè la testa di Medusa, la rotella di fico, e tant' altre sue bizzarríe, molte delle quali non furono da lui condotte in pittura, riuscirono mirabili nell' effetto che dovevano produrre, non meno che il Cenacolo, il cartone della guerra di Anghiari, e le sacre famiglie. Le quali si riconoscono tra mille per una certa vivacità scolpita nelle fisonomíe e negli atti, e per tutte quelle più ingegnose considerazioni, proprie della mente di Lionardo. E credo che se v' ha

fra gli artefici del disegno uno che possa ragguagliarsi con Dante per quelle generali simiglianze che fra le due arti possono essere, egli è senza fallo Lionardo. Nè fia inutile dire innanzi qualcosa di queste simiglianze per meglio intendere il paragone de' due sommi uomini.

Sì gli scrittori come gli artefici hanno comune il fine di imitare la natura, scegliendo da essa, e insieme componendo quelle cose che più belle e più desiderabili si paiano; quindi devono avere altresì comune il mezzo per aggiungere il detto fine, cioè l'osservazione profonda e incessante delle opere create. Nè a differenziarli basta che l'osservare degli scrittori si riferisca più alla parte morale, o intellettiva della natura, là dove l'osservare de' pittori e degli statuari sia maggiormente rivolto alla materiale e sensibile. Imperocchè, sebbene i secondi abbiano nella imitazione della natura un fondamento più certo, sommettendo agli occhi quel che fanno; e gli scrittori d'altra parte manco sicuri procedano, in quanto che le loro opere rivolte alla mente son prive di quel *visibile parlare* degli artisti; ciò non dimeno e quegli e questi con diversi materiali fabbricano per ottenere il medesimo intento di ritrarre il meglio e il più utile della natura. E se i pittori co' lineamenti e coi colori ritraggono le cose e le persone, gli scrittori fanno altrettanto co' suoni e colle frasi: e se i primi scelgono que' lineamenti e que' colori che più vivamente e leggiadramente e propriamente ci fan vedere le cose e le persone ritratte, i secondi eleggono que' suoni e quelle frasi, che più vive e leggiadre e proprie sono a esprimere le cose e le persone medesime: e fu data loro dalla natura la lingua, come i pittori sortirono il disegno e il colorito; onde quando si raccomanda lo studiare la favella negli scrittori, non altro si raccomanda che lo studio di una favella scaturita dalla bocca del popolo, qual fresca acqua da limpida fonte; e però essa è viva e vera e naturale, con questo di più che la grammatica ne ha fermato nelle opere scritte l'uso migliore, che ne fa il popolo; il quale siccome è naturalmente vario e mutabile, così non sempre parla proprio e gastigato. La grammatica, di cui oggi i più si ridono,

fa per l'appunto quello che suol fare l'architettore; il quale perchè l'acqua sgorgante da pura fonte non si sperda nè s'insudici scorrendo, la chiude ne'canali, e di muraglie e d'altre fabbricazioni la provvede, ma non perciò essa lascia il sapore nativo.

Minore incertezza forse è nelle cose del disegno e del colorito, perchè non sì facilmente come una lingua nella bocca di un popolo, si guastano le fisonomíe e i volti degli uomini. Egli è ben vero che le belle faccie, e le vigorose e ben proporzionate membra de' nostri quattrocentisti e cinquecentisti raramente veggiamo oggidì: ma non è poi la natura in questa parte mutata al segno, che col soccorso di più esempi non possiamo a un compiuto bello arrivare: nè questo ci darebbe mai ragione a studiar piuttosto l'arte nelle statue antiche che nei vivi modelli. Oltre di che lo scrittore, dovendo spesso ragionare di cose passate, ha mestieri di riferirsi alle immagini che gli sono presentate dalle storie, e queste fedelmente osservare: laddove gli artisti ancorchè di fatti passati ritraggano alcuna immagine possono dalla natura viva e presente trar fisonomíe e attitudini corrispondenti. Per le quali cose tutte è ragione, che agli scrittori sia più raccomandato lo studiare nelle opere migliori de'passati, e agli artisti sia più raccomandato lo studiare nelle opere della natura: come che a questi si conceda di guardar pure in ciò che ci han lasciato i secoli più felici alle arti, e a quelli si ricordi come ottimo avviso il por mente a ciò che di vivo e di presente ci porge la stessa natura.

A niuno de' nostri lettori sarà necessario avvertire, che noi qui intendiamo parlar sempre dell' arte, i cui principii hanno comuni fra di loro gli scrittori e i pittori: chè sappiam bene la materia, che prendono sì gli uni e sì gli altri a trattare, debbe variare co' tempi diversi, e ad essi con efficace utilità accomodarsi; il che pur dimostrano gli autori chiamati classici: i quali in vari secoli ragionano diversamente e utilmente degli uomini e delle cose, tenendo quasi le stesse forme e le stesse espressioni, che vengono dalla natura sustanzialmente sempre la medesima. E pure non v' ha oggi una generazione di omi-

ciattoli, senza studi, senza gusto, senza giudizio alcuno, i quali vorrebbono sconficcare dall' opinione degli uomini l' autorità de' classici, come quelli (dicono essi) che non sanno parlare all'età che vivono? Ma della costoro insana temerità non vuolsi tener conto, la quale non ha nè può avere altro fondamento che di nascondere agli occhi del volgo la loro insufficienza a fare come i classici facevano, trattando cioè materie utili e scelte e accomodate ai tempi con arte antica quanto è antica la natura.

Premesse queste considerazioni osserviamo con quale ingegno trattò Dante la poesia, con quale trattò Lionardo la pittura. Prima di tutto ricordiamoci che le condizioni delle due arti erano un po' diverse, atteso che la pittura era molto più innanzi della poesía, quando il Vinci e l' Alighieri posero ad esse mano: se non che a questo divario recò non piccolo compenso, che all' una erano mancanti affatto i soccorsi degli antichi esempi; onde dovette ricominciare dálla natura; laddove all' altra non erano state dall' ignoranza de' secoli barbari distrutte tutte le opere greche e latine, che certamente furono grandissimo eccitamento all' ingegno divino dell' Alighieri, sì come egli stesso ci attesta, quasi prevedendo, che vi sarebbe stato un tempo sì nemico del bello e del buono, che avrebbe ad esse fatto guerra.

Ella è opinione di molti, che con Dante non si possa altro pittore giustamente ragguagliare da Michelangelo in fuora. Il quale non si può negare, che non fosse studiosissimo della Divina Commedia, e non avesse eziandío fantasía e invenzione da spaziare e vigoreggiare quanto il cantore de' tre regni. Tuttavía avvisiamo, che ne' modi tenuti da Dante, e in quelli tenuti da Michelangelo nel cercare e ritrarre le loro immagini, sia tale dissomiglianza, che non risponderebbe mai bene e puntualmente lo instituir paragone fra que' duo: essendo che in detti modi è il nerbo di quella somiglianza o dissomiglianza che avvicina o disgiunge i diversi ingegni e i maestri delle diverse arti. Il grandeggiare colla immaginazione, e l'elevarsi con *la mente* alle maggiori difficoltà, può essere qualità comune a

parecchi, che poi differiscono nella maniera di manifestare questa loro potenza. E volendo d'altra parte conoscere se fra gli artefici abbia uno che in ciò si conformi più all'Alighieri, per quanto l'indole delle due arti il conceda, osserviamo che Lionardo non pur ebbe grandissimo immaginare, ed elevato e bizzarro ingegno, ma non tenne nell'usare questi doni altri modi che quelli di Dante. E di ciò non fia discaro che io alquanto ragioni.

Dirò primieramente che quel tanto, e sottile, ed universale studiare la natura, e osservare ogni più minuta cosa con proposito di valersene nelle opere, fu in grado sommo all'uno e all'altro comune e familiare: e per conseguenza così l'uno come l'altro figurarono le cose sempre dagli effetti più naturali ch'elle producono, cavando dal vivo ogni immagine così nelle strane e orribili rappresentanze, come nelle leggiadre e sublimi. Il che per verità non si potrebbe dire di Michelangelo nelle opere che condusse in Roma: dove le immagini scaturiscono piuttosto dalla immensa e fecondissima immaginazione dell'artefice, aiutata dalla impressione gagliardamente ricevuta e nutrita nell'animo della vista delle statue antiche, che da una diligente osservazione della viva natura. E la maniera di ritrarle non era senza notabile ostentazione di scienza anatomica. La quale, come già notammo, giammai non fu veduta nell'arte leonardesca: come mal si direbbe, che Dante mostrasse tanta e sì diversa dottrina di teología, astronomía, fisica, metafisica, moral filosofia, e storia antica per pompa del suo poema, dacchè tutte queste scienze gli servirono per aggiungere meglio, così per la materia, come per l'arte, l'alto fine ch'egli si era proposto: fine tutto simile a quello di Omero nel comporre la Iliade; conciossiachè amendue questi poeti, primi e veri rigeneratori de' popoli, vivessero in tempi e in patrie crudamente lacerate da civili discordie, cagione d'ogni calamità pubblica. Ciò e non altro essi intesero dimostrare co' loro poemi, additando le cause principali di dette discordie e i rimedii per cessarle. Dovendo Dante mostrare, che nella confusione de' due poteri, cioè *del Mondo e di Deo*, era il

seme delle divisioni d'Italia (ch' è quanto dire, dovendo alzar la voce contro quelli che allora tenevano come incatenata e soggetta l'opinione delle genti) gli era mestieri di mostrarsi egli prima non pure cattolicissimo, ma altresì fornito e pratico della sacra scienza, a fin di acquistarsi tanta autorità, quanta gliene abbisognava allora, perchè le sue dottrine fussino in buona parte ricevute. E in effetto erano ancor calde le sue ceneri, quando la Divina Commedia, quasi un altro evangelio, si leggeva e spiegava al popolo nella maggior chiesa di Firenze. Similmente dal cattolicismo potè cavare una forma nuova ed universale pel suo poema, destinato a dar fondo all' universo. La qual forma de' tre regni (dove avesse potuto accogliere e giudicare le colpe e le virtù di tutti i tempi, di tutti i culti e di tutte le nazioni) da nessun' altra religione potevagli essere somministrata; mentrechè l' astronomía gli acconciò in guisa la parte materiale, che ancora sotto questo rispetto la costruttura del suo poema riuscì nuova e universale. Ed essa astronomía finalmente, e l' altre scienze naturali gli porsero maniere e immagini per rendere vivissime e sensibili le cose più remote e astratte ch' ei voleva esprimere: sì che ancora l' Alighieri, come Lionardo, in tanto si giovò del presidio delle scienze, in quanto che gli furono utili al migliore e più naturale effetto della lor arte.

In oltre osserviamo che Dante fu non meno ardimentoso e gagliardo nelle fantasíe e invenzioni, che diligente e accurato nel modo di ritrarle; e seppe mostrarsi mirabilmente atto a piegare il suo ingegno così alle cose paurose e strane, come alle gioconde e piane; e toccar con la stessa maestría l' umile e il sublime, il grave e faceto, l' ira e la pietà in fine tutti gli affetti di diversa indole. Il che non si potrebbe dire di Michelangelo, che della esecuzione dell' arte fu poco curante; e quasi, come nota il Vasari, ebbe a schifo le vaghezze e leggiadríe de' colori e delle ombre. Si può affermare che egli non signoreggiò che in una sublime terribilità; laddove Lionardo fu, come Dante, attevole a tutte le diligenze e a tutte le espressioni dell' arte. E sebbene Michelangelo in

quella sua barca Acherontea, ritratta nella pittura del Giudizio, ci porga un saggio del forte studio ch' egli aveva fatto nella Divina Commedia, pure crediamo che dove s' avesse dovuto condurre in pittura, tutta o gran parte della Divina Commedia (e certo sarebbe stata la più importante opera che si avesse mai potuto fare) nessuno pari a Lionardo l' avrebbe ritratta con tutte quelle considerazioni e modi d' arte che usò il poeta nel descriverla; cioè di rendere ogni cosa così vera, così varia, così rilevata, che le immagini, quasi, dardi s' avessino da conficcare negli animi de' riguardanti, e s' avesse a provare diletto in tutti i punti, e in fine tutta si dovesse sentire la universale perfezione dantesca. E per restringere le già dette in una, in Dante e in Lionardo l' ingegno e la immaginazione s' alzarono e spaziarono il più che si possa dire, ma sempre avendo in mano le briglie di queste facoltà la ragion naturale; la quale di rado veramente riuscì ad imbrigliare l' ingegno e la immaginazione del Buonarroti; e ne fia riprova che dove l' imitar quest' ultimo fu un condurre l' arte al precipizio, l' imitar Dante e Lionardo valse a recarla alla più alta perfezione: e ben per la Divina Commedia e pel Cenacolo del Convento delle Grazie, la poesia e la pittura pervennero a quella sommità, dove ha seggio immortale la perfezione. E sebbene dalla medesima fortuna non fussino balestrati l' Alighieri e il Vinci, i quali vissero in tempi e in luoghi diversi, pure sì l' uno come l' altro per differenti cagioni provarono

> come sa di sale
> Il pane altrui, e com' è duro calle
> Lo scendere e 'l salir per l' altrui scale.

E se le sette e la crudeltà dei lupi che avevano covile

> Là dove Cristo tutto dì si merca,

tennero Dante lontano dalla cara sua patria, e l' obbligarono a mendicare la vita a frusto a frusto, le mutazioni di stato furono cagione perchè il Vinci ancor egli sentisse il peso dell' ultima povertà.

Poichè Carlo VIII ebbe corso co' suoi eserciti l'Italia, le insperate vittorie fecero per forma insolente e terribile la sua fortuna, che di lei non solo i nemici manifesti, ma ancora quelli che l'avevano provocata, cominciarono a temere; e Lodovico Sforza s'accorse, comecchè tardi, del pericolo, al quale non più gli altri che sè medesimo aveva posto; onde, se prima per usurpare il ducato di Milano avea chiamato in Italia il re di Francia, poscia per timore di non perdere l'infame acquisto, cercò di attraversarsi alle sue conquiste, formando una nuova lega di comune difesa, dove entrarono i Veneziani, il papa, Massimiliano imperadore e il re di Spagna. Questa lega, senza che valesse infine ad assicurarne a lui lo stato e la vita, valse perchè da indi in poi, non solo i Francesi, ma altresì i Tedeschi e gli Spagnuoli venissero a disputarsi la signoría d'Italia, con certezza che qual di loro fosse stato vincitore, le avrebbe fatto maggiormente sentire i danni della guerra e le miserie della servitù. Trovandosi per tanto il Moro implicato in questi maneggi, e per conseguenza esausto di denari, non ostante le imposte e gravezze, con le quali travagliava il popolo milanese, si ridusse a non poter più larghеggiare cogli artefici, come insino allora avea fatto. Anzi è da credere che non fusse nè pure in grado di satisfare a' loro principali bisogni, dacchè Lionardo, ch'era il più amato e stimato dal duca, scriveva al medesimo: *Non essergli data più commissione alcuna: voler mutare la sua arte: conoscere, la mente di Sua Eccellenza essere occupata: essere egli stato messo in silenzio: restare ad avere il salario di due anni: due maestri essere stati di continuo a sue spese: al fine delle provvisioni avute non trovarsi avanzato che lire quindici: avere atteso a guadagnarsi la vita:* ed altre parole di dolore e di miseria.

Pur tuttavía non restava il Vinci di adoperarsi in benefizio delle arti e delle scienze, seguitando a dirigere le grandi opere sul canale della Martesana e sul navilio grande. E dovette essere in quel tempo che il Moro, o per giusta ricompensa del Cenacolo, o per pagamento di quanto gli doveva, o per vergogna di tenere più in miseria un uomo che tanto

l'onorava, gli donò sedici pertiche d'una sua vigna presso porta Vercellina: e fu altresì l'ultimo dono che fece Lodovico. Conciossiachè, essendo salito sul trono di Francia Lodovico XII, le cose d'Italia risvegliarono subito la sua cupidità; e a vie più accenderla ed animarla, principalmente per la conquista del ducato di Milano, s'aggiunse il favore e l'autorità di Giangiacomo Triulzi, antico nemico dello Sforza: il quale (quasi fosse destino d'Italia, che gli stessi italiani per private inimicizie avessino dovuto metterla in braccio agli strani) capitanò i Francesi nel dare il primo assalto alla sua terra natale. Dove il Moro, odiato dal popolo e dai grandi, invano sperò difendersi colle forze interne; invano rammentò lo splendore del suo regno, impresso in tanti edifizi, sculture, pitture ed opere di pubblica utilità. A tutti stava in sugli occhi la infame uccisione del nipote, l'usurpato seggio, le continue e inique esazioni e gravezze. Era giusto veramente, che i cieli il punissero delle sue scelleratezze con quelle stesse armi, ch'egli aveva chiamate in Italia: e fusse esempio di quanto sieno vani i consigli d'un principe in ultima disperazione ridotto.

Partitosi lo Sforza di Milano, e venuta quella città in potere de' Francesi, non tardò molto ad avvedersi, che se d'un tiranno proprio s'era disfatta, n'avea acquistato uno straniero: il quale non meno dello Sforza aggravandola o martoriandola con esazioni odiosissime, non aveva poi nè il gusto, nè l'ambizione di lui di abbellirla almeno colle arti, e illustrarla con le lettere. Aggiungevasi l'avversione del popolo a' costumi e modi francesi; e per ultimo dava noia quel superbioso e inquieto Triulzi, che in nome del re di Francia teneva il governo di Milano. Si risvegliò pertanto in gran parte della nobiltà e della plebe mutabilissima e spasimante di cose nuove il desiderio di Lodovico. Il quale in quella sua natural vigilanza non mancò di industria e di opera per usare di quella favorevole disposizione a ricuperar Milano. Ma egli non fece che tirar sè e la patria nell'ultima rovina. Imperocchè assaltato di nuovo, e abbandonato da tutti e tradito, non pur lo stato, anzi la vita perdè ontosamente. Entrati in Milano i Francesi, non più come con-

quistatori, ma come punitori d'una città ribellata, ne fecero quello strazio che può la militare licenza, quando odio e vendetta la infiammano. Nè contenti d'incrudelire cogli uomini percossero altresì della lor furia i monumenti d'arte, fra' quali andò a terra principalmente il gran cavallo, dove Lionardo avea per tanti anni lavorato. Per lo che gli scienziati e gli artefici si fuggirono a quel feroce impeto di guerra e cercarono altrove asilo. Bramante andò a Roma, dove trovò amici e protettori valevoli, e dove potè meglio attendere allo studio dell'architettura, guardando e misurando tutte le fabbriche antiche. Nè gli mancarono subito occasioni per crescere in riputazione. Servì papa Alessandro VI ne' lavori della fonte di Trastevere, e di quella in piazza di San Pietro: che poi furono demolite per farne altre più magnifiche. Trovossi insieme con altri eccellenti architetti alla risoluzione di gran parte del palazzo di San Giorgio, oggi chiamato della Cancellería, e della chiesa di San Lorenzo in Damaso a quello congiunto: e trovossi pure al consiglio dell'accrescimento di S. Jacopo degli Spagnuoli in Navona. Da ultimo fu suo disegno il palazzo del cardinale Adriano da Corneto, sulla piazza Scossacavalli; il quale nel 1517 fu dal medesimo cardinale, costretto di abbandonar Roma, lasciato alla corona d'Inghilterra: e poi venne in mano dei Conti Giraud, che a' dì nostri lo venderono alla nuova famiglia Torlonia. Veramente in questo bellissimo edifizio, e nel sopraddetto palazzo della Cancellería, fece conoscere Bramante in tutta la sua eccellenza quel genere di architettura severo e sodo, e da piacere a tutti i tempi; e per esso la sua fama s'alzò tanto, che d'allora in poi fu tenuto il primo architettore di quell'età.

Lionardo da Vinci, fuggendo ancor esso di Milano, si ridusse da prima col suo amico e discepolo, Francesco Melzi, a Vaprio; dove in seno alla più ospitale amicizia, continuò i tanti e profondi suoi studi. In quel luogo dipinse quella grandiosa immagine di nostra Donna (che tuttora si ammira) quasi pegno di gratitudine a chi l'avea con tanta benignità ricevuto. Poscia vedendo che non era più da sperare nel ri-

torno degli Sforza, e che al re di Francia dilettavano più le danze e i piaceri, che le arti e le scienze, deliberò tornarsene a Firenze, conducendo seco il caro discepolo, Andrea Salaino, e il valente matematico frate Paciolo.

Se Lionardo rimpatriò altro uomo che non era partito, cioè con una riputazione tanto maggiore, quanto maggiori erano state le opere che aveva fatto in Milano, trovò pure la patria in condizione diversa ch' egli non l' aveva lasciata. La venuta in Italia di Carlo VIII, mentrechè recò disastri, rovine, e servitù interminabili alle altre città, alla sola Fiorenza fu occasione di ricuperare per un momento la sua libertà. Non che il re di Francia non tentasse ancora i Fiorentini di mettere in catene, anzi nessuno stato si trovò in maggior pericolo, dacchè l'imprudenza ed arroganza di Pier de'Medici avevano fatto di tutto per dargliela in mano. Ma in Firenze non era per anco del tutto spenta la semenza di quegli uomini che sapevano mostrare il dente agli oppressori esterni e disfarsi degl' interni: sì come fecero splendida e immortale testimonianza gl'infami capitoli, che Pier Capponi stracciò in sul viso a Carlo, e la furia del popolo nel cacciare per la seconda volta quella famiglia, che non sapeva stare al governo della repubblica senza padroneggiarla. Ma i tempi non consentivano più una forma di governo civilmente popolare. Il principato mediceo aveva renduto il popolo più vago de' piaceri e delle magnificenze, e manco fiero e gagliardo alle prove e a' consigli di libertà. Nè le prediche del frate Savonarola valsero a rinvigorire i molli e corrotti costumi, e a ridestare gli animi alla grandezza pubblica. Quale autorità avesse la dottrina del Savonarola sulle arti, non è da lasciare in silenzio.

Abbiamo veduto come pel corso di circa cent'anni l'arte per quella sua intrinseca e natural virtù di perfezionarsi, avea sempre acquistato nella forma, e in tutte quelle parti, che agli occhi del corpo soddisfano: talchè dove nel trecento fu contenta al ritrarre le cose sacre, e ritrarle con modi ancora imperfetti, nel quinto decimo secolo mostrò ch' ella poteva rappresentare altresì femmine ignude e deità mitologiche; e nella rappresenta-

zione di soggetti cristiani, senza mancare alla espressione loro dovuta, era in grado di dar loro migliori e più godibili forme. Del qual doppio avanzamento non si può negare che non si compiacessero i principi di quel tempo e segnatamente i Medicei: e non facessero opera altresì perchè l' arte avanzasse ogni dì meglio alla sua ultima eccellenza. Ma il Savonarola con quella sua autorità di profeta deplorava altamente e continuamente questo magistero delle arti, riputandolo uno strumento di lascivie e di corruzione. Pareva all'ardente Domenicano, che a voler richiamare gli spiriti alla nativa purità del cristianesimo, da cui egli sperava che dovesse sorgere un vero e intenso ed efficace amore di patria, fosse mestieri svezzarli da tutto ciò, che partecipava del corporeo, e moveva i sensi. In verità la sua dottrina riusciva al medesimo effetto di quella, che circa nove secoli avanti rese celebre la setta degl' iconoclasti. Imperocchè lo zelo di fra Girolamo andò tant' oltre, che non solo le arti oscene, ma ogni arte fu perseguitata: e in quei suoi roghi insieme con le rappresentanze disoneste e lascive, furono gittate opere che disoneste e lascive non erano, e fino di tavole del suo confratello, e santissimo pittore, il Beato Angelico, non iscamparono a quel furore e confusione di cercare da per tutto e bruciare libri e imagini. Nè il Savonarola fu causa solamente, che scempio si facesse delle opere degli artisti, ma cercò (che fu ancor peggio) di ritrarre gl' ingegni dall' esercizio delle arti. Fra questi furono il Botticelli, Lorenzo di Credi e Baccio della Porta. Il primo visse al principio della predicazione di Fra Girolamo, e il secondo e il terzo si trovarono all' ultima e orribile fine.

Del Botticelli narra il Vasari, e gli altri storici confermano, che l' essere stato fra' più accesi partigiani della setta di Fra Girolamo Savonarola, *fu causa ch' egli, abbandonando il dipingere, e non avendo entrate da vivere, precipitò in un disordine grandissimo. Perocchè, essendo ostinato a quella parte, e facendo, come si chiamavano allora, il piagnone, si disviò dal lavorare, onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che se Lorenzo de' Medici mentre che visse, non l'avesse*

sovvenuto, e poi gli amici e molti uomini da bene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi morto di fame.

Quanto a Lorenzo di Credi, avea nella scuola del Verrocchio studiato con Lionardo da Vinci, ed eragli sì piaciuta la sua maniera, che cercò, e mirabilmente riuscì d'imitarla in quella parte che più all' ingegno suo, umile e dimesso, si confaceva, cioè nell'estrema diligenza e pulitezza, sì come dimostrano le sue opere, condotte con tanto amore, che più non si potrebbe desiderare. Divenuto poi de' più fedeli seguaci del Savonarola, restò talmente impaurito e raumiliato dalle impetuose parole del Frate, che, desiderando di acquistarsi quella quiete che non gli pareva di trovare nel mondo, si chiuse in S. Maria Novella di Firenze, dove visse sempre, e morì vecchissimo.

Più ancora che in questi due, l'autorità del Savonarola potè sull' animo di Baccio. Aveva fatto costui i primi studi dell' arte sotto Cosimo Rosselli; ma, veduto poi le cose di Lionardo, e piaciutegli infinitamente, a quelle più che ad altro aveva atteso, ed in breve era salito in tanta riputazione, che fra' migliori giovani dell' arte, così nel colorito come nel disegno era annoverato. Onde da Gerozzo Dini gli fu allogata una cappella nel cimitero di S. Maria Nuova, dove cominciò un Giudizio a fresco così bene, che ognuno s'aspettava vedere di quell' opera un miracolo di pittura. Ma l' ardente predicazione del Savonarola gl' infuse nell' anima sì fiera malinconía, che non ebbe più nè voglia nè coraggio di attendere alla pittura, stimandola per quel che sentiva dire dal fanatico maestro, dannosa all' anima, per lo studio che i pittori fanno degl' ignudi, e per essere occasione di sviamento dalla vita religiosa. Nè solamente quella predicazione fu dannosa a' pittori, ma agli scultori ed architetti altresì; e del Cronaca attestano pure gli storici, *che negli ultimi anni della sua vita eragli entrata nel capo tanta frenesia delle cose di fra Girolamo Savonarola, che altro che di quelle sue cose non voleva ragionare.*

Fortuna per le arti che non durò molto l' adorazione al

Savonarola: il quale non solo non procacciò di richiamarle alla purità cristiana, come i misticisti e spiritualisti d'oggi van dicendo, anzi fece in modo con quei suoi terrori e minaccie, che gli artefici rimpiccoliti nell'animo e nell'ingegno, non furono più atti a far nulla nè di sacro nè di profano: tirandogli a quella sua setta di piagnoni, de' quali egli sperava incautamente di fare tanti arditi partigiani alla libertà fiorentina: e in iscambio non fece che de' paurosi, che non bastarono nè pure a difendergli la vita. Nè ciò fu senza molta ragione: imperocchè le massime del Savonarola, quantunque dirette a buon fine, erano più acconce ad umiliare che ad esaltare gli animi: e per conseguenza sarebbe con esse riuscito meglio a render gli uomini obbedienti ad una podestà suprema e assoluta, che desiderosi di un governo popolare. E se le fiamme accese da papa Alessandro non l'avessono arso vivo, avrebbe veduto dopo pochi anni, che a riordinare la nuova forma del governo di Firenze, bisognava tener modi diversi da quelli tenuti avanti l'ingrandimento della casa Medici ed oltre a creare un Gonfaloniere a vita, il quale, vegghiando con pensieri perpetui alle cose pubbliche, impedisse quella confusione e disordine che nasceva dalla ignorante e corrotta moltitudine, era necessario altresì, che la risurta libertà nè torbida nè severa si rappresentasse più al popolo: il quale divenuto vano di magnificenze, di splendori e di pompe, non era già facile contenere nella parsimonia e severità degli antichi costumi cittadineschi. Il Soderini, che per l'età, per le ricchezze, per la fama ch'egli aveva d'uomo intero e continente, o per non avere occasione di pensare a cose maggiori, mancando di figliuoli, era stato creduto ottimo al grado di Gonfaloniere, non ignorò i mutati costumi; nè ignorò altresì la necessità che il popolo trovasse nella stessa Repubblica ciò che gli fece parer bello e gradito il principato mediceo: tanto più che non mancavano in Firenze partigiani a quella famiglia, nè favori di principi stranieri per procurare il suo ritorno. Anch'egli adunque, non meno de' Medici, cercò e favoreggiò lo splendore delle arti, accarezzando e proteggendo i medesimi artefici stati i più affezionati alla casa de' Medici.

Tale era lo stato di Firenze, quando col matematico Paciolo vi tornò il Vinci; ed ebbe subito occasione di maravigliare la città con quel suo celebre cartone della Sant' Anna per la chiesa de' Servi; a vedere il quale, dice il Vasari, *durarono due giorni gli uomini e le donne, i giovani e i vecchi, come si va alle feste solenni: e perchè si vedeva nel viso di quella nostra donna tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia ad una madre di Cristo, volendo mostrare quella modestia e quella umiltà, che in una vergine contentissima d' allegrezza nel vedere la bellezza del suo figliuolo, che con tenerezza sosteneva in grembo, e mentre che ella con onestissima guardatura a basso scorgeva un S. Giovanni, piccol fanciullo, che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una S. Anna, che colma di letizia vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste: considerazioni veramente dallo intelletto ed ingegno di Lionardo.* Di questo cartone, portato in Francia, e poi tornato in Italia, e da cui i discepoli del Vinci trassero parecchi quadri, non si ha più notizia. Non fu minor maraviglia fra gli artefici di Firenze vedere il ritratto, che Lionardo fece della bellissima moglie di Francesco del Giocondo; *dipinta,* afferma il Vasari, *di una maniera da far tremare e temere ogni più gagliardo artefice;* conciossiachè in nessuna opera si potrebbe conoscere meglio a qual punto è conceduto all' arte di contraffare perfettamente, e in tutte le sue più minute parti la viva natura. La quale perchè apparisse nel suo più bello e grazioso aspetto, trovò l' ingegnosissimo intelletto di Lionardo un modo ben diverso da quello di coloro che cavano dalla propria fantasía ciò, che ad essi sembra che manchi nel naturale, o che ad esso naturale accresca bellezza e grazia. Contano che facesse tenere alla sopraddetta Mona Lisa, mentre che la ritraeva, chi sonasse e cantasse, e di buffoni che la facessino stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a' ritratti, e cavarvi quel ghigno tanto piacevole e tanto caro a Lionordo. Del quale egli in quasi tutte le sue teste, spezialmente femminili, si dilettò:

non so se ripetendo l'artifizio che usò con Mona Lisa, ma certamente con l'effetto costante di dare ad esse teste una straordinaria vivacità, ed una non più veduta perfezione. Questo è veramente aggiungere bellezza alla natura stessa, senza uscire dalle vie del naturale.

Se dobbiamo prestar fede all' Amoretti, pare che in quel tempo Lionardo imprendesse a viaggiare per la Romagna; dove, se egli s'abbassò a servire in qualità di architetto e d'ingegnere generale quel tigre del duca Valentino, quando da gonfaloniere della Chiesa faceva quell' orrendo macello di principi e di popoli, giova supporre che vi s'inducesse a fin di poter liberamente visitare ed osservare tante cose, che gli sarebbono state impedite dal nuovo e ferocissimo usurpatore: e se pure non era allora condizione tristissima delle arti e delle lettere, che gli artisti e i letterati dovessino servire ai tiranni. Dopo il detto viaggio, che durò circa un anno, rimpatriato nuovamente, ed accolto nella grazia del Soderini, dal quale gli fu assegnata un' annua provvisione, passò a fare della sua arte un pubblico e venerato magistero: dove' ebbe compagni e competitori gagliardissimi; imperocchè, sebbene Michelangiolo fosse nel principio della sua gloria, e Lionardo ne avesse toccato il sommo, pure col Cupido dormiente, col Bacco che si vede oggi nella Galleria di Firenze, e col gruppo della Pietà, che è in San Pietro di Roma, era venuto in tanta fama e credito dell' arte, che ben poteva dire di aver mostrato nella scultura quella perfezione, alla quale mai nessuno era giunto. Conciossiachè egli in queste opere, e specialmente nella Pietà desse alla scultura una certa risoluzione d' arte mirabile e vincitrice d'ogni difficoltà, senza lasciare nè la dolcezza dell' esecuzione, nè la verità della natura viva, propria degli artefici vecchi.

Era in Firenze nell' opera del Duomo un gran marmo di braccia nove, che un tal Simone da Fiesole aveva guasto per cavarne un gigante che mai non fece; e volendo il Soderini servirsene a qual cosa, ne tenne ragionamento con Lionardo da Vinci per farglielo condurre; e dove Lionardo avesse ri-

cusato, vi era il Sansovino che faceva pratiche per averlo. Nè al Sansovino mancava riputazione di eccellente scultore, per le cose, che fece nella cappella de' Corbinelli in S. Spirito, che ancor oggi si veggono: dove, imitando Donatello nei bassirilievi e gli altri più eccellenti, mostrò tanto ingegno e una diligenza così mirabile, che, nota il Vasari, *una punta di pennello appena farebbe quello che fece Andrea con lo scarpello:* mentre che nelle due statue di S. Jacopo e di S. Matteo evvi un lavoro di tanta vivacità e bontà, che agli artefici parvero perfette. E in fine molta lode fu data a quella Pietà, che di mezzo rilievo fece nel dossale dell' altare, con la Madonna e S. Giovanni che piangono, sicchè tutta l' opera tanto dal lato dell' architettura, quanto da quella della scultura *fu fatta* (conchiude lo storico) *senza risparmio di fatica, e con tutti quegli avvertimenti che migliori si possono immaginare.* Sentendo adunque gli amici di Michelangelo, che il gonfaloniere era presto ad allogare il sopraddetto marmo, e sapendo d' altra parte che ancor egli lo aveva molti anni desiderato, gliene scrissero subito a Roma, dove si trovava per aver terminato il gruppo della Pietà. E venuto a Firenze, e mostrato che a lui bastava l' animo di cavarne una figura intera senza pezzi (il che gli altri non promettevano) vennegli fatto di averlo: e, quel che sembra un miracolo, gli riuscì di cavarne la più mirabile statua, ch' egli mai facesse, e che nessuno mai fece nè prima nè dopo. Imperocchè se la maggiore eccellenza dell' arte sta nel dar la vita alle statue, e imprimer loro una forza, che paia che debbano moversi e camminare, non temiamo punto di affermare che Michelangelo col suo David (posto sulla porta di Palazzo Vecchio in Firenze) superò di gran lunga i greci artefici; come che loro rimanesse addietro nella scelta delle forme, e nella giustezza delle proporzioni. Le quali per altro se da un lato non corrisposero all' intera bellezza dell'opera, debbasi in grandissima parte accagionarsene la imperfezione del marmo, cui Michelangelo si accomodò, senza che al suo ingegno potentissimo fusse vietato di mostrare la massima virtù; perocchè colle altre opere di scultura fatte poi

non aggiunse mai a quella perfezione; onde nel gruppo della Pietà e nel colosso del David, l'arte degli statuari toccò in Italia la più alta cima del perfetto. Conobbe allora Lionardo qual emolo avea ritrovato in Firenze; e l'occasione di paragonarsi con lui pubblicamente non istette guari a presentarglisi; cercando il Soderini il più che poteva di rendere accetto il suo governo con lo splendore di quelle arti, che per tanti anni avevano formato la delizia de' Fiorentini. Se non che al suo ufficio si conveniva adoperarle non per sola magnificenza e ambizione, ma eziandio per onorare le memorie della patria, rappresentando qualche fatto memorabile e civilmente utile nella gran sala del Consiglio, fatta di nuovo nel palazzo della Signoría. Nè fia inutile per l'arte e per la storia di quel tempo, il dire qual cosa di questa sala.

Fin dal 1452, essendo gonfaloniere Francesco Orlandini, si pensò di fare una sala grande per il consiglio: ma il suo pensiero non fu mandato ad effetto, e seguitò ad accogliere i rappresentanti del popolo quella sala, che dal numero dei dugento cittadini che deliberavano, era chiamata dei dugento. E se a' luoghi è da serbare riverenza per la memoria de' fatti egregi, sacra è questa sala alla magnanima virtù di Piero Capponi, che salvò la patria dalla insolenza di Carlo VIII. Quando poi il Savonarola stimò esser venuto il tempo, dopo la cacciata di Pier de' Medici, di stabilire quel suo reggimento popolare, per prima cosa indusse colla sua profetica autorità la Signoría a costruire una nuova sala grande, che contenesse quel numero di popolo, che secondo lui dovea aver parte nelle pubbliche deliberazioni; il quale, secondo che riferisce l' Ammirato, ascendeva a mille cittadini netti di specchio, e per aver questo numero, fu statuito, che dovessino essere duemiladugento, egualmente netti di specchio. Narra il Vasari, che per la costruzione di questa sala furono consultati Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Giuliano da San Gallo, Baccio d' Agnolo e il Cronaca, e a quest' ultimo dopo essere stato d'accordo trovato il modo, col quale doveva essere ordinata l'architettura, fu dato il carico di tutta l'opera, *come inge-*

gnoso, ed anco come amico di Fra Girolamo. Innanzi tratto voglio qui notare, che nella sopraddetta consulta de' cinque famosi artisti, non si può inchiudere Lionardo, il quale in quel tempo, cioè l'anno 1495, che fu dato l'ordine della sala, si trovava in Milano; dove rimase fino alle ultime sciagure del Moro, nè prima del 1499 tornò in Firenze, quando la sala era finita, e il Savonarola era stato impiccato. Se pure non sia da intendere, che Lionardo fosse richiesto per lettere, e per lettere desse il suo consiglio. Tornando ora alla sala del gran Consiglio, condotta a fine con maravigliosa sollecitudine, se ne' tempi successivi per l'aumentato lusso delle arti, parve disadorna, scura, bassa, malinconica, e fuor di squadra, allora riuscì pienamente conforme all' austero costume di quella repubblica, che aveva in animo di fondare il Savonarola. Oltre di che ne' modi di architettarla trovati con tanta solidità e fermezza, l' artefice mostrò nuovo e mirabile ingegno, che il Vasari non passa in silenzio: e nota l' artifizio di lui nel fare il tetto ad una fabbrica grandissima per tutti i versi. *Fece* (egli dice) *l' asticciuola del cavallo, che è lunga braccia trent' otto da muro a muro, di travi commesse insieme, congegnate ed incatenate benissimo, per non essere possibile trovar legni a proposito di tanta grandezza, e dove gli altri cavalli hanno un monaco solo, tutti quelli di questa sala n' hanno tre per ciascuno, uno grande nel mezzo, ed uno da ciascun lato minore. Gli arcali sono lunghi a proporzione, e così i puntoni di ciascun monaco; nè tacerò che i puntoni de' monaci minori puntano dal lato verso il muro nell' arcata, e verso il mezzo nel puntone del monaco maggiore. Ho voluto raccontare in che modo stanno questi cavalli, perchè furono fatti con bella considerazione, ed io ho veduto disegnarli da molti, per mandare in diversi luoghi.* E come il Vasari riferisce parte dei difetti, che in questo edifizio si riscontrano, alla prestezza con la quale fu fatto, così un' altra parte è da riferire a quella tetraggine ed astrazione, che, secondo abbiam notato, si erano impadronite e dell' animo e dell' ingegno del Cronaca, poichè anch' egli si fece de' piagnoni. Tuttavía la detta sala, dove poi

questo, vide subito il sapientissimo artista, essergli mestieri di raccorre in un punto di veduta, e quasi concentrare la importanza di quella battaglia, piuttostochè rappresentare l'intero componimento con più spazio dell'opera, e con minor effetto nell'animo de' riguardanti. I quali dove son forzati di smembrare l'attenzione, e di condurla a più gruppi, o non avvertono o freddamente avvertono il maggior senso dello stesso componimento. Ma il detto punto di veduta, non da altro trasse Lionardo, che dalla considerazione delle cose di quella battaglia, secondo gli effetti più naturali, che da essa derivavano. Considerò in primo luogo (come da un suo scritto si conosce) il vigore della pugna essere stato sostenuto dalla cavalleria; in secondo luogo pose mente alla incredibile ostinazione, con la quale per quattro ore fu combattuto, e all'animo della fantería nel rincalzar la battaglia; infine ebbe in mente la gran rotta delle genti di Niccolò, per cui la vittoria, lunga pezza stata incerta, rimase a' Fiorentini. Questi tre punti, che pur erano gli effetti di quel combattimento, compendiò in sette figure, quattro principali, e tre secondarie, facendo le principali a cavallo, per significare che la cavallería fu quella che conchiuse la battaglia. E perchè fosse insiememente espressa la fuga de' nemici, e la vittoria de' Fiorentini, rappresentò uno di questi uomini a cavallo, che fugge portandosi con seco la sua bandiera, e l'altro che l'arriva ed assale per istrappargliela. Ma sopraggiunge un terzo in soccorso del fuggitivo; onde il combattimento rincalzato diviene ferocissimo, e la rabbia, lo sdegno, la vendetta disfavillano egualmente dagli uomini e dai cavalli; i quali intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men guerra co' denti, che si faccia chi li cavalca con le armi. E mentre l'uno inalberato una storta, mena con furore un colpo per tagliar le mani a quello, che aggrappato l'asta dello stendardo, è vicino a possederlo, giunge il quarto capitano, che sventando il colpo, rompe quella breve sospensione; per lo che si conosce che tra poco il fuggitivo, non ostante il soccorso, avrà perduto la bandiera, e questa in signacolo di vittoria sarà in podestà dell'assalitore. Ultima dif-

si conchiudessero con pochi morti, e quasi senza spargimento di sangue: onde in tanta rotta, e in sì lunga zuffa contro il Piccinino, non vi morì, che un uomo, caduto di cavallo e calpesto. Ma tale combattere con maggior sicurtà della vita, faceva che più animoso e ardente fusse l'accapigliarsi, il respingersi, il percuotersi, il seguitarsi; e però quanto più era con durabile vantaggio de' vincitori, tanto più porgeva spettacolo degno e nobilissimo a' pittori, I quali potevano esprimere gli effetti della forza, del coraggio, della rabbia, dello sdegno e della vendetta, senza contristar l'occhio con quegli ammassi di cadaveri sanguinosi, e con quelle tronche e sparse membra, frutto men del valore che dell' artifiziosa e atroce perfidia delle divoratrici artiglierie.

Dicesi, che il nostro Lionardo, per disegnare il cartone di questa opera, facesse un edifizio artificiosissimo, che *stringendolo s' alzava, e allargandolo s' abbassava.* Così l'avesse colorato a fresco, come gli altri maestri praticavano; chè non ci bisognerebbe nelle sole parole del Vasari, e nella manierata copia di P. Paolo Rubens conoscerlo. Tuttavía non sarà inutile per l'arte, che noi sopra vi facciamo alquante considerazioni.

Allorquando il Vinci doveva condurre in pittura un soggetto, studiavalo prima lungamente e in tutte le parti, che ad esso si riferivano, affine di trovare l'aspetto più vero e migliore di rappresentarlo. Nella battaglia contro il Piccinino facilmente rimase infiammato l'ingegno di lui; ma non in guisa da abbandonarsi a' voli di un' ardente immaginazione per figurarci in bella mostra, qua accampato un grosso esercito: là interminabili schiere venire a fronte col nemico; più sotto i due eserciti azzuffarsi, cozzare, tagliarsi a pezzi, prender l'uno il campo dell' altro, svaligiarlo, far prigioni, menar prede, ed altre ostilità. Lionardo, che, come Dante, non restava mai alle sole apparenze dell' arte, ma sempre era volto a trovare e a vincere le maggiori difficoltà, dipinse le passioni di quel fatto d'arme; di sorte che elle divenissero personificata rappresentazione d' un concetto, del quale non meno degli occhi si soddisfacessero la mente e il cuore con alcuna efficace moralità. E per ottener

esse soffiava l'ambizione di altri principi, nemici del bene d'Italia, ed erano da nuove e sanguinose guerre accompagnate. E certamente a memoria di que' tempi non fu guerra nè più feroce nè più ostinata, e nella quale eziandío si vedesse un popolo combattere con più animosità per odio alla servitù, di quella che l'ultimo dì di luglio si appiccò sull'Arno in quella parte che guardava la fortezza di Stampace tenuta da' Pisani. I quali fecero la più forte e terribile resistenza, che mai si potesse, all'assalto nemico. Era spettacolo memorando vedere le donne non meno degli uomini pertinaci ed animose confortare e stigare co' pianti e colle grida miserabili i mariti e i figliuoli, perchè più presto eleggessero la morte, che la conservazione della vita sotto il giogo fiorentino. Nel qual fatto potè Michelangelo con verisimiglianza soddisfare a quella sua bramosía di fare spiccar nelle opere la profonda e peregrina cognizione di notomía ; conciossiachè immaginasse la battaglia in un' ora, che buon numero di soldati fiorentini per lo gran caldo si bagnassero in Arno; e udito il suono delle trombe, uscissero delle acque e corressero al campo. Ottima occasione per far uomini ignudi con nuovi e difficili scorti. Aresti veduto un affrettare a cingersi l'arme per aiutare i compagni: altri affibbiarsi la corazza; alcuni per aver le gambe umide, contorcersi e far forza a vestirsi; e molti con panni avvolti e stravaganti attitudini verso la baruffa correre, e molti altri combattendo a cavallo cominciare la zuffa.

Ma quantunque in detto cartone il Buonarroti facesse conoscere quel suo ardire nelle cose dell'arte, e quella particolar inclinazione di far campeggiare la scienza ch' egli aveva del corpo umano, non di meno sì perchè l'indole del subbietto 'l richiedeva, e sì perchè in quella prima età assoggettava i suoi ardiri e le sue inclinazioni allo studio del vero, il detto cartone non solo fu giudicato l'estrema perfezione dell'arte, ma insieme con l'altro del Vinci divenne esempio imitabilissimo a tutti gli artefici, e come disse il Cellini, *la scuola di tutto 'l mondo.* Lo stesso Cellini aggiunse, che

mai più il Buonarroti non mostrò la forza e virtù delle prime sue opere. E ne sia riprova che gl' imitatori di quelle, anzi che riuscire guastatori dell' arte, furono i più eccellenti maestri di quel secolo, e la pittura recarono alla più alta e universale perfezione; mentre che dall' imitazione delle opere michelangiolesche eseguite in Roma, delle quali ci accadrà più sotto ragionare, ne venne quella turba di ammanierati, che l' arte rovinarono.

Egli è da lamentare senza fine, che questi due cartoni non fossero condotti in colori, e lasciassero luogo a quelle storie, che la cortigianería più che l' arte, sotto Cosimo I, dipinse per onore del nome mediceo. Il Vasari attribuisce la perdita del cartone di Michelangelo a invidia di artisti: e ne dà particolarmente il carico a Baccio Bandinelli, come odiatore del Buonarroti. Ma nulla egli dice di quel del Vinci. A noi è avviso, che la dispersione di essi avesse causa comune; cioè il lungo studio e uso fattone dagli artisti, che a poco a poco dovette consumare la fragile carta; e i pezzi che qua e là si additano ancor oggi, crediamo doversi tenere piuttosto copie di coloro che gli studiarono, che originali.

Il grido di questi disegni tirò in Firenze per la terza volta Raffaello d' Urbino. La cui nascita, studi e prime opere è debito nostro raccontare. Nella piccola città d'Urbino, dove trent' anni prima era nato Bramante, nacque Raffaello nel 1483 di un Giovanni di Santi, pittore di buono ingegno e atto a mettere il figliuolo in quella via, che mena dritto alla perfezione dell' arte. E prima d'ogni altra cosa conoscendo egli quanto importi il nutrire i figliuoli, non con il latte delle balie, ma bensì con quello delle proprie madri, volle che il suo Raffaello fusse dalla madre nutricato. Ciò in gran parte giovò, perchè non meno buono, che ingegnoso crescesse, parendoci che fra le braccia materne la nostra infanzia abbia a trovare migliore alimento, non solo per la sanità del corpo, ma eziandío per la compostezza e bontà dell' animo. Gran danno è per tanto, che la nuova e morbida civiltà, fra i tanti e svariatissimi mali da essa arrecatici, abbia in guisa le don-

nesche complessioni infiacchite e rendute minori al bisogno de' lattanti, che le madri nate e allevate in civil grado sono quasi tutte costrette ad affidare la loro prole a femmine rozze e venali; che come hanno il cuore di lasciare per guadagno i loro nati, così non è da sperare che abbiano alcuno affetto buono per nutrire e custodire i nati altrui.

Ma tornando all'amoroso e savio padre di Raffaello, fu esso rapito dalla morte quando già la cara e spiritosa adolescenza del suo ben allevato figliuolo cominciava a rallegrarlo. Sfortunatissimo padre! Quali straordinarie consolazioni non gli troncò la furatrice de' buoni! Fra pochi anni egli sarebbesi reputato il più lieto e glorioso padre di questo mondo. Ottima ventura fu per Raffaello, che, mancatogli ad un tratto il padre, quando era ancora ne' pupilli, fusse da' suoi tutori saviamente acconciato con uno, che gli fu in luogo di padre per amore, e più del padre potè nella pittura ammaestrarlo.

Già noi parlammo di Pietro Perugino, e mostrammo che l' arte per lui era tanto innanzi venuta, che senza deviare da quel cammino, in breve sarebbe salita alla più alta perfezione. In effetto quanto tempo corse, che Raffaello facesse la maniera di Pietro più ricca, e l' adoperasse in più grandi e sublimi invenzioni? Meno forse di dieci anni. Ne' quali eziandío vide nel Sanzio un avanzare continuo; e fuori di quella tavola per Maddalena degli Oddi in Perugia, e di due altre per città di Castello, che furono le primizie del suo pennello (le quali, se non vi fosse il nome di lui, ognuno crederebbe di Pietro) in tutto quello che dipinse poi, l' aumento della virtù sua fu sempre notabilissimo. Del che può far fede la tavola dello sposalizio di nostra Donna, che, fatta anch' essa per la città di Castello, si conserva, e come una preziosa reliquia si venera nell' Accademia di Brera in Milano. La quale sebbene in gran parte somigli a quella che il Perugino fece nel 1495 per la cattedrale di Perugia, pure si vede che il giovane urbinate aggiunse alla composizione del provetto maestro una maggior espressione e nobiltà, non solo ne' volti, ma ancora nelle mosse, e una grazia e bellezza non mai veduta per l' addietro. Oltre di che, come

nota il Vasari, vi è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficoltà, che egli in tale esercizio andava cercando.

Ma per conoscere il volo, che il Sanzio spiccò oltre l'altezza del suo maestro, dobbiamo condurci alla celebre sagrestía del duomo di Siena; la cui dipintura era stata accettata dal Pinturicchio, senza considerare se fosse soma dalle sue spalle. Perciocchè, sebbene egli con le opere condotte prima avesse mostrato di avere ingegno disposto al grandioso, tuttavía non era tale da bastare all'opera commessagli dal Piccolomini, dove il sublime dovea prevalere. Nè dalla scuola, donde usciva, poteva trarre esempi di compor sublime: perocchè in quella le grandi figure si collocavano per lo più isolate, e senza legami d' istoria. Ed oltre a ciò fino allora una somigliante impresa non era mai stata cosa d' un solo; e vedemmo pure, che nelle grandi storie della sala di Venezia, e anche nella Sistina di Roma, la mano di più artefici fu sempre adoperata. E se togli Venezia, non si andava molto a cercar materia fuori delle sacre scritture: massime nella scuola di Pietro, sopra ogni altra avidissima di arricchire a spese de' monisteri e de' molti divoti. Onde la continua ripetizione di que' fatti sacri aveva infinitamente agevolata la via a' pittori d' imitarsi l' un l' altro. Ne' fatti del Piccolomini era da ritrarre lo splendore di undici metropoli: il lusso di varie corti: il maneggio di gravissimi affari: la solennità di splendide ceremonie; la grandezza in fine di Europa. La mente del Pinturicchio a tanta vastità rimase come sgomenta, e conoscendo Raffaello per ottimo disegnatore e inventore, lo condusse seco a Siena, perchè gli desse lume e consiglio in quel gran lavoro. In cui si può dire che Bernardino di condiscepolo divenne discepolo del Sanzio: che gli fece gli schizzi e i cartoni di tutta l' opera, dividendola in dieci grandi quadri, che distintamente rappresentassero la nascita di Enea Piccolomini, le sue legazioni importantissime, la sua esaltazione al pontificato, le sue imprese contro i Turchi, la sua morte, e la funebre pompa, con la quale il suo corpo fu di Ancona portato a Roma.

Or qui chi moverebbe dubbio, che il Sanzio non fosse stato dalla natura disposto ad avanzar l'arte fin dove ella poteva giungere, poichè in età di venti anni, con la sola forza del proprio ingegno, si elevò tanto sopra la sua scuola, che per lui il dintornare divenne più pieno, il comporre più ricco, l' ornare più grandioso, l'espressione più nobile, e in fine più agevole il trattare qualsivoglia subbietto? E ciò deve sgannare chiunque volesse il gran magistero, che poi mostrò il Sanzio, attribuire ai suoi lunghi studi e alla vista delle altrui opere, piuttostochè ad una felicità straordinaria, e direi privilegio naturale di concepire e ritrarre il massimo bello. La qual felicità e privilegio di natura per altro innanzi di manifestarsi interamente, avrebbe domandato più tempo, che non visse Raffaello; avrebbe voluto, che una più lunga esperienza l' avesse a poco a poco condotto là dove di ventisette anni pervenne. E qui è dove stimiamo, che l'esempio di quelli, che di alquanti anni lo precedettero nell' esercizio dell' arte, giovasse a lui infinitamente; conciossiachè gli facesse fare in pochi anni quello, che in molti avrebbe fatto naturalmente. E che l'opera de' viventi abbia in noi questa forza di spingerci più sollecitamente a quel segno di perfezione cui miravamo, ciascuno che abbia le operazioni del proprio ingegno consultato, avrà di leggieri conosciuto. Del qual fatto giudico la più natural ragione esser questa, che, veggendo noi le cose altrui, e avendo intelletto buono e pronto ad apprezzarle per lo giusto valore, possiamo a un tratto, e con più sicuro animo correggere e riformare noi medesimi; laddove non così presti, nè così coraggiosi saremmo nell' emendarci e nel riformarci con le stesse nostre opere; giacchè lo imparare a spese proprie, come che pur s' impari, costa più, ed è più lungo e malagevole. Vero è che, molti veggendo e imitando quel che operano gli altri, perdono facilmente ogni sentimento proprio: e quasi tramutano l' indole del loro ingegno in un pessimo modo di far diversamente da quello, che la natura gli avrebbe disposti. Ma costoro nè pure la lunga età ed esperienza naturale innalzerebbe ad essere perfezionatori di alcuna arte, e rimarrebbero sempre cattivi originali, ove non potessero farsi pessime copie. E di

questa razza d'uomini verrà la volta di ragionare in questa storia. Ora non ci dilunghiamo da Raffaello, che il benigno cielo o dovea far vivere lunghissimi anni, come Michelangelo e Tiziano, o era d'uopo che nascesse quando la pittura di perfetti esempi cominciava a rallegrarsi. E questa seconda grazia gli largì.

Dopo l'opera del Piccolomini, cioè nella fine del 1503, di Siena il Sanzio passò a Firenze, consumando tra in questa città e Perugia più d'un anno. Al quale sono da riferire parecchie di quelle sue opere, di cui non si hanno che incerte notizie. Poscia ricondottosi in patria, e quivi rimaso breve tempo eccolo nuovamente in Firenze con proposito di fermarvisi, e di studiare negli esempi dell'arte, de' quali sopra ogni altra quella città era ricca. La grazia del suo volto, la piacevolezza de'suoi costumi, e l'ingegno destinato a vincere ogni invidia, gli acquistarono subito l'amicizia e l'osservanza non solo de' più eccellenti giovani pittori, che allora vi fiorivano, ma eziandío de' più colti e ricchi signori. De' quali il primo a farsi incontro al giovine urbinate col favore della sua amicizia, fu quel Taddeo Taddei, che tanto ebbe in pregio le ricchezze del patriziato, quanto lo facevano benefico co' letterati e cogli artisti; e lo volle in casa sua, e amollo più che figliuolo. L'altro, che parimenti si stimò beato di accogliere quell'angiolo nella sua amicizia, fu Lorenzo Nasi. Vadano alla più tarda posterità uniti e onorati i nomi di questi due gentiluomini, e servano d'esempio alla ignava e avara età; in cui l'accumular tesori tanto è caro quanto giova a nutricare ignobili affetti e domestiche morbidezze.

La cappella del Carmine dipinta da Masaccio era allora il principale studio de' giovani artisti. A questa Raffaello essendosi anch'esso rivolto con assidua considerazione, potè fin d'allora, senza uscirne della via apertagli dal Perugino, rendere la sua maniera ancor più vaga e morbida e gentile. Della quale volendo lasciare alcun monumento, pensò per prima agli obblighi di gratitudine col Taddei e col Nasi; e perchè la cortesía di costoro non vincesse la sua,

dedicò loro le primizie della sua così detta seconda maniera.

Ci duole, che dei due quadri, che fece per Taddeo, non abbiamo certa notizia. Non così della tavola pel Nasi. La quale splende, la Dio mercè, nella Tribuna della R. Gallería di Firenze, meglio conosciuta col nome di Madonna del Cardellino per averle fatto il bambino, che con la mano accarezza un uccellino, portogli dal piccolo S. Giovanni, con molta festa dell' uno e dell'altro. Le figure di questo quadro preziosissimo (dove la nobiltà e la espressione sono a un grado, che mai più non si vide cosa sì celeste e divina), *sono*, per usare le parole del Vasari, *tanto bene colorite e con tanta diligenza condotte, che piuttosto paiono di carne viva che lavorate di colore.* Il che ci moverebbe a rintuzzare di nuovo la opinione di coloro, che oggi predicano per nemica della spiritualità religiosa quell' arte che ai sensi arreca diletto; e potrebbe eziandío servire per confutare i partigiani del così detto bello ideale; secondo i quali parrebbe, che certe immagini di celestiale bontà e santità non si potessino mai avere dalla natura viva, e fusse mestieri formarcele nella nostra mente, ovvero cavarle da quelle opère, che l' antichità, più felice di noi nel trovare i modelli naturali, ci lasciò in esempio di sovrumana bellezza; sebbene oggi questo bello ideale, che fu in sì gran pregio sul cadere del secolo passato, sia inteso diversamente dai fautori della così detta Arte Cristiana ; i quali raccenderebbero i roghi, omai spenti, del Sant' Uffizio, per bruciar vivo chi s' inspirasse sulle statue greche, come profanatore dell' arte. Ma nè pure essi consentono che la natura possa e debba somministrare le immagini convenienti alla purità e sublimità della nostra religione; e vogliono che gli artisti operino per forza d' *inspirazioni,* e d' una certa mistica virtù, che non sapremmo dire cosa ella sia, giacchè stimiamo che nè pur essi il sappiano. Ben possiamo assicurare, che Raffaello dalla bellissima Doni cavò le caste e virginali sembianze della sua Madonna, facendone un volto, dove recò ogni cosa di lei, eccetto quel non so che della fisonomía, che fa a un tratto riconoscere le persone; il

quale veramente non è da desiderare che nei veri ritratti, destinati a rendere riconoscibile la immagine di un chicchessia. Nel che molte volte anche ad artefici valentissimi la mano fallisce, mentre riesce attissima ad alcuni mediocri pittori, che per altro non ti sanno contraffare con verità di lineamento, di colore, e di espressione il vivo modello.

Nel tempo che Raffaello attendeva con tanto profitto all'arte in Firenze, venuto a età maggiore, fu forzato di tornare in Urbino per dar sesto alle sue cose familiari; e fu ben allora che fece per Guidobaldo duca d'Urbino due quadri di nostra Donna piccoli, ma bellissimi; e altresì un quadretto di Cristo che prega nell'orto, sì finito, che, dice il Vasari, *un minio non può essere nè migliore nè altrimenti:* e in fine un S. Giorgio a cavallo, e quel S. Michele, che combatte i mostri infernali, anch'essi in piccole proporzioni, che oggi, l'uno di contro all'altro, veggonsi nel Museo di Parigi.

Fornite queste opere, ed accomodate eziandío le cose sue, innanzi di ricondursi a Firenze, tornò a visitare la patria dell'antico maestro; ma ben diverso da quello, che vi dipinse la tavola per Maddalena degli Oddi. Dopo la sua seconda dimora in Firenze, aveva variato e abbellito tanto la sua maniera, che era ben altra cosa di quella di prima; come apertamente dimostra non tanto la tavola per la chiesa dei Servi, che, dalle teste in fuori, è tutta peruginesca, quanto l'altra per le monache di S. Antonio di Padova, opera rarissima e mirabile per composizione, disegno, colorito ed espressione, e più ancora di questa il fresco sì celebrato in San Severo; perchè, avendo in esso fatta la parte soprana, fu la sottana terminata sei anni dopo da Pietro Perugino. Ed era gran maraviglia a vedere il maestro sessagenario fare ogni sforzo per emulare il discepolo, che operò di ventidue anni.

Ma a dispiegare maggiormente le ali del suo ingegno, bisognava che il Sanzio, ancora per la terza volta, tornasse in questa sua seconda patria di elezione; in Fiorenza dico, la cui cortesía era stata in quel tempo il rifugio de' liberali e varamente gloriosi studi. In fatti non appena si levò il rumore

dei cartoni di Leonardo e di Michelangelo, che troncando a mezzo l'opera di S. Severo, e ricusando altresì di compiacere ai vivi desiderii della Baglioni, che lo pregava a volerle fare una tavola per la sua cappella in San Bernardo, senza metter più tempo in mezzo a quella se ne volò. E ben possiamo credere, che alla vista di que' due miracoli dell'arte, rimanesse il suo ingegno oppresso di stupore; siccome quello, che, più d'ogni altro era disposto a sentire la perfezione. Io me lo immagino come il fiore che guardando il Sole, s'apre tutto, e ne bee la immensa luce. Ma se dalla invenzione e disegno di tutti e due fu maravigliato, più l'uno che l'altro sentissi da natural forza sospinto a vagheggiare e amare: perchè la maniera del Vinci si confaceva meglio alla natura sua, che la maniera del Buonarroti. In Lionardo adunque trovò Raffaello i fondamenti di quell'arte, nella quale tra poco doveva essere riconosciuto principe; e da lui certamente come dalla sua fonte propria attinse quella dottrina maravigliosa di disegnare e dar rilievo alle figure: quel gusto delicatissimo di cercare la più perfetta bellezza; quell'espressione d'ogni affetto; quel *visibile parlare* de' volti; e in fine quella sublimità, che non aveva potuto apprendere dal Perugino. Qual maraviglia pertanto se in molte parti del pittoresco magistero veggiamo tanto prossime la maniera vinciana e la raffaellesca? Se a ciò alcuni scrittori avessono posto mente, non avrebbero stimato necessario supporre, che Bernardino Luino, imitatore fedelissimo del Vinci, come diremo più innanzi, andasse a Roma a studiare altresì le opere dell'Urbinate. Essi avrebbero conosciuto, che la prossimità dei due maestri faceva sì, che le opere di chi seguitò felicemente Lionardo, rilucesse di bellezze, che parevano tolte dalla mano di Raffaello. Parmi adunque potersi dire, che le perfezioni di Lionardo da Vinci si trovasassero nel giovane Sanzio. Il quale non impedito cogli anni da quella insaziabile voglia di cercare difficoltà sopra difficoltà, di cui ardeva l'ingegno fantastico troppo e sottile del Vinci, potè e seppe farne un più splendido e universal uso, quasi mostrando che a lui era facile di condurre

ad effetto con la mano quel che pareva impossibile all' intelletto di Lionardo.

Erasi in quel tempo restituito all' arte Baccio della Porta: che dopo il bruciamento di fra Girolamo vestì l'abito di San Domenico, mutando il primo nome in quello di fra Bartolommeo, e deliberando di non volere attendere ad altro, che ai divini uffici e alle cose della regola. Il merito di averlo indotto a ripigliare i colori e i pennelli fu di un tal Bernardo del Bianco fiorentino. Il quale, avendo fatto in que' giorni nella chiesa di Badìa una bellissima cappella col disegno di Benedetto da Rovezzano, e stimando degno ornamento della medesima una tavola di fra Bartolommeo, lo strinse tanto, che finalmente ebbe il suo intento. La tavola per Bernardo del Bianco, la quale conservasi nell' Accademia di Firenze, e un'altra fatta pure in quel tempo per Angelo Doni, che si crede quella di casa Corsini in Roma; la prima rappresentante San Bernardo che, stando a scrivere vede la nostra Donna col putto in braccio portata da molti angeli; e la seconda una sacra famiglia; attestano con la loro straordinaria bellezza, che le passate vicende, e l'ozio di quattro anni non avevano minimamente scemata nè alterata la virtù del suo ingegno. Chè anzi dopo quella burrasca si rifece più gagliardo e vigoroso, e ne' tredici o quattordici anni che poi visse, come nota il Lanzi, par che ogni dì salisse un grado verso il migliore.

Fra tanto Raffaello avea tutto attinto da Lionardo, da una certa sicurtà e franchezza di colorire in fuora, che nel Vinci non era, per aver voluto, come detto è, cercar sempre con nuove mestiche e stillamenti d' olii una perfezione che mai non trovò, e per cagione della quale molte sue opere rimasero o solamente delineate o non perfette. Questa sicurtà e franchezza di colorito vide il Sanzio nelle opere di fra Bartolommeo; il solo allora nella scuola fiorentina, che gli potesse insegnare il vero e più ricco modo di maneggiare i colori, come colui che, avendo in ciò particolare disposizione, seppe dal Vinci pigliar tutta la forza degli scuri, e trovare nuovo modo di lumeggiare le figure, col diminuire in guisa le om-

bre, che si avesse un gran rilievo insieme con una maravigliosa unione. Del che rendono testimonianza splendidissima quella tavola, dentrovi la nostra Donna ed altri santi intorno, tanto lodata e ammirata da Pietro da Cortona, la quale vediamo ancora nella chiesa di S. Marco: e ancora più l'altra eccellentissima, di cui s'adorna la Galleria del Palazzo Pitti: dove molte figure intorno intorno a una nostra Donna, le quali, oltre alla grazia e all'affetto, e una pronta fierezza e vivacità, son colorite con sì gagliarda maniera, che paiono di rilievo. E per mostrare anche meglio l'artefice, che sapeva dar forza, e far venire collo scuro delle ombre innanzi le figure, vi fece un padiglione con alcuni putti in aria, che lo tengono, i quali si spiccano della tavola. Gran danno a sì mirabile pittura è stato, che l'autore per imitare Lionardo nella forza degli scuri, adoperasse fumo da stampatori e nero d'avorio bruciato, onde si è andata sempre oscurando; tal che oggi appena si vede più quello sfumare di tinte che la facevano miracolosa. E poichè abbiamo toccato del fumo da stampatori e del nero d'avorio bruciato, non sarà inutile dir qualcosa intorno all'uso di essi, avendo recato tanto danno alle opere più eccellenti della pittura.

Pare, secondo che dice Plinio, che il nero di avorio arso, il quale fa nero profondissimo, sia stato la prima volta messo in uso da Apelle; ma non ci è abbastanza noto il vero modo, che i greci maestri tennero nell'usarlo. Dobbiamo congbietturare, ch'eglino, in ogni loro cosa intenti a procurare la durevolezza delle opere, l'usassero in guisa, che, procurando bellezza al colorito, non dovesse altresì portar danno alle cose dipinte, alterandole col tempo, e facendone crescere la oscurità. La moderna prosunzione ha creduto, che gli antichi fossero ignoranti di quella chimica, nella quale noi ci teniamo sapientissimi. Ma io credo, e certamente credo, che quelli ne sapessero più di noi, e in opera non mettessero che quella parte, cui riputavano utile: conciossiachè gli uomini dell'antichità (qualunque sia il concetto che ne abbiano i filosofi d'oggi) non disgiungevano le scienze fisiche dalle morali, e non permet-

tevano (ciò che non fa l'età presente) che, le prime soverchiassero le seconde; onde se s'accorgevano che un' invenzione qualunque facesse prevalere il vantaggio materiale sopra del morale, mostravano saviamente d' ignorarla. Guardiamo le cose ch' eglino al ben essere e onore della nazione reputavano acconce. Abbiamo noi l' arte, che avevano quelli, di condurre le fabbricazioni con tanta perfezione ottica, e con tanta solidità e fermezza d' intonachi, che quasi marmo si possono scolpire? Le fisiche e le chimiche d' oggi possono cotanto? Si sa che chiari chimici moderni (fra' quali lo inglese Devy) non hanno potuto nè pur conoscere la composizione dei detti intonachi; e così di tant'altre cose, appartenenti all' opere dei greci e de' romani. Disgraziatamente le loro pitture non poterono superare tante, e tanto feroci barbarie, che avrebbero distrutto, non che le opere degli uomini, la natura stessa. Pure giudicando da'musaici, o da qualche fresco trovato nelle case della città pompeiana, dobbiamo accertarci che i loro modi di colorire erano tali da non mai per loro stessi alcuna alterazione patire. Ma l'avorio bruciato, posto in uso da' nostri circa il principio del decimosesto secolo, se da una parte produceva l'effetto del bellissimo nero, e giovava infinitamente alla trasparenza e perfezione del colorire a olio, dall' altra accorciava la vita ai dipinti; perchè quel nero (non impedito forse da altre sostanze che vi mescolavano i greci, e probabilmente dalla stessa cera, ch' essi, per quel po' che sappiamo, usavano in vece dell' olio) spandeva col tempo una certa oscurità sempre crescente, che a poco a poco finiva coll' abbuiare tutto il dipinto. Pure ove il detto avorio fusse adoperato con sobrietà e con giudizio, potrebbe riuscire anzi vantaggioso, che dannoso.

Nella fine del quattrocento, e nel principio del cinquecento fu trovato un' altra sorta di nero, ancor più lusinghiero e funesto alla vita dei dipinti. Ciò fu il così detto nero di fumo da stampatori, perchè gli stampatori di lettere e di figure intagliate in legno, l' usavano per fare inchiostro; ed ecco come l' ottenevano. Mettevano l' olio di seme di lino in una lucerna; la quale mentre ardeva, tramandava il fumo alla

volta d'un piatto di terra cotta, posto sopra a una certa distanza, e ivi nasceva a poco a poco una certa polvere sottilissima, della quale poi si servivano gli artisti nel dipingere a olio. E in vero il dipinto acquistava, mercè di essa, una morbidezza e trasparenza e vaghezza straordinaria; e pareva utilissima al rilievo, e a tutte l'altre illusioni del colorito. Ma il tempo ha fatto conoscere, che quel metodo era fallacissimo e dannevolissimo; onde abbiam dovuto qualche volta desiderare, che avesse continuato la tempera de' quattrocentisti, piuttostochè veder l'opere miracolose del Frate, del Vinci e dello stesso Sanzio in ultimo, spessissimo offese dalla detestata usanza del nero di fumo. Da cui in Italia rimase generalmente illesa la scuola de'Veneziani, come quella, che, senza sottilizzar tanto in cose scientifiche, otteneva con modi semplicissimi e naturali la perfezione del colore tanto ammirata. Ma i dipintori di scuola fiorentina e romana, dove più le cose si studiavano, n'ebbero particolar vaghezza, e però quasi tutte le opere loro si veggono oggi, più o meno, infelicemente abbuiate. Il solo Andrea del Sarto, fra' sommi fiorentini di quel tempo, tenne modo diverso. E ben quando ci verrà la volta di parlare di lui, conosceremo, che le sue cose colorite con tanta facilità e semplicità di naturalezza di tinte, si mantennero così nel fresco, come nell'olio, quali erano uscite dal suo dolcissimo pennello.

Conosciuto adunque Raffaello l'abilità del Frate nel colorire, prese con esso lui stretta dimestichezza, e cercò con ogni ottimo studio d'imitarlo. L'ape del Sanzio volava e si posava dov'era da succiare con miglior frutto, per formare quel suo celeste alveare d'ogni più perfetta delizia. E in vero da quel tempo aggrandì maggiormente la sua maniera: lasciò, come dice il Mengs, i minuti pennelli; cacciò del tutto dalle sue carni il grigio; e piegando i panni secondo le forme che vestono, imparò a conservare ne' panneggiamenti quel chiaroscuro, che le figure dovrebbero avere, se fossero ignude. In fine il suo colorito divenne più animato, più vigoroso, in tutto più largo e dignitoso. Nè al Frate fu senza mercè questo benefizio renduto a Raffaello; perciocchè, avendo egli bisogno di conoscere i buoni

termini della prospettiva, che aveva fino allora trasandata, il Sanzio, che ne fece uno de' primi e più diletti studi, la insegnò all'amico con lo stesso amore, col quale da lui aveva apparato il colorito. Nella citata tavola de' Pitti, che fra Bartolommeo fece nel tempo, che strettamente conversava con Raffaello, vedesi il frutto degl' insegnamenti ricevuti in prospettiva in un cerchio di santi da due bande, che diminuiscono intorno al vano di una gran nicchia; i quali nota il Vasari, *son posti con tanto ordine che paiono veri.* E nella tavola altresì che Raffaello pur allora condusse in Perugia della deposizione di croce per attener la promessa alla Baglioni, apparisce il profitto de' suoi studi nel colorito. Oh! com' ella oggi forma lo stupore di chiunque trae alla Gallería Borghese di Roma; alla quale fu acquistata da Paolo V. Chi mai la direbbe opera d' un giovine di ventiquattr' anni? Veramente ella è la dimostrazione di tutto il profitto, che Raffaello ricevette dai suoi studi in Firenze. Facciamoci un poco a ragguardarla. Volle in essa l'artefice esprimere il dolore, che hanno i più stretti e amorevoli parenti nel riporre il corpo di alcuna più cara persona, nella quale, come dice il Vasari, *consista il bene e l' utile di tutta la famiglia.* Il soggetto sacro della deposizione glie ne dava opportunità, allorquando la insanguinata spoglia del Salvatore è portata al sepolcro. E questo momento egli rappresentò, mostrandoci la Vergine venuta meno, e l' altre donne piangenti, e San Giovanni, che incrocicchiate le mani, china la testa con una maniera, aggiunge lo stesso Vasari, *da far commovere qual si sia più duro animo a pietà.* Non diresti, considerando l'arie delle teste, la forza del chiaroscuro, e la bellezza dei panni, che alla grazia e divina espressione di Lionardo, è congiunta la sicurtà del colorito di fra Bartolommeo, con un non so che di più perfetto e celestiale, che annunziava il prossimo elevamento del Sanzio sopra ogni altro? Della qual cosa non ci rende manco certi la tavola famosa della così detta *Giardiniera* per la città di Siena, che fu l'ultima cosa che Raffaello fece allora in Firenze, dov' era tornato appena finito il lavoro della Baglioni. Quatrèmere de

Quincy (che la potè esaminare nel R. Museo di Parigi, a cui fu acquistata da Francesco I) scorge in questo dipinto tanta affinità col gusto di Lionardo, e con quel suo genere di grazia e di purezza, che sembragli come uscito della stessa famiglia. E d' altra parte la bellezza e unione de' colori è sì mirabile. che lo scambieresti con le migliori cose colorite in quel tempo dal Frate. V' ha poi un tal candore, una certa espressione di semplicità, una grazia sì nuova e sì divina, che ancor qui è chiaro presagio, dovere fra poco Raffaello essere la principal maraviglia dell'arte: come colui che, avendo studiato e imitato i migliori nelle loro particolari perfezioni, divenne egli una perfezione propria, unica, miracolosa.

E già egli medesimo aveva cominciato a sentire la sua virtù grandissima; e s'accorgeva di aver forze bastanti per paragonarsi con Lionardo e con Michelangelo nella stessa lor patria e nel luogo più eminente della lor gloria. Ma temeva, che l' essere d' altra città, e l' avere sì pochi anni nol facessono reputare indegno di competere con quei due, già attempati e gloriosissimi. E d' altro canto era troppo preziosa occasione una tanta gara. Chi non s' inginocchierebbe ad un uomo, che avesse gareggiato col dipintore del Cenacolo, e col disegnatore della guerra di Pisa? Però, lasciato ogni lavoro o cominciato o promesso (e tra' lavori cominciati e a buonissimo termine condotti era la mirabilissima tavola, che gli fu dalla famiglia Dei allogata per la loro cappella in S Spirito. la quale, benchè abbozzata, come oggi si può vedere nella Galleria Pitti, pure non meno delle altre sopraddette. ricorda le comunanza de' suoi studi con quelli del Frate) senza metter tempo in mezzo scrive al suo zio in Urbino. sollecitandolo a fargli avere dal Prefetto di quella città una lettera di valevole raccomandazione presso al Gonfaloniere di Firenze. per ottenere di lasciare anch' esso alcuna memoria nella gran sala del palazzo della Signoría. E così pur fosse intervenuto: chè il più grande sforzo dell' ingegno dell' Urbinate sarebbe stato certamente intorno a qualche soggetto civile e di patria utilità.

Ma quasi i cieli avessero destinato Roma a vedere il maggiore elevamento della pittura italiana per la memoria delle sue antiche grandezze, colà fu a un tratto chiamato Raffaello, e colà pure trovò quella concorrenza, che sì avidamente cercava in Firenze. Prima per altro di seguitare il Sanzio a Roma, l'ordine dei tempi vuole, che facciamo parola della prima gioventù di quegli artefici, che a maggior gloria le altre scuole d'Italia recarono.

Comincierò dal più celebre della scuola toscana. Nacque Andrea Vannucchi in Firenze l'anno 1478, e fu chiamato del Sarto, dal mestiere di sarto che faceva il padre. Di sette anni fu messo all' arte dell' orefice, nella quale assai volentieri e con assai notabile profitto si esercitò; fino che veduto il bel modo di disegnare del fanciullo, quel Gian Barile, detto dal Vasari pittore grosso e plebeo, lo tirò appresso di sè, e indirizzollo all'arte della pittura; dove il presagio della sua straordinaria riuscita fu sollecito; onde il Barile, che non si sentiva più in grado di ammaestrarlo quanto era mestieri, ne parlò con Piero di Cosimo, tenuto de' migliori che allora fussero in Firenze, e con esso lui lo acconciò. La qual cosa per esso Barile, che seppe conoscere fin dove giungevano nell'arte le proprie forze, non è piccolo argomento di onore; essendo proprio de' veri ignoranti il non sentire la propria miseria. Co' migliori ammaestramenti crebbe il profitto di Andrea; ma più in lui operava il benefizio della natura, che, come dice il Vasari, l'avea fatto nascere pittore: onde nel maneggiare i colori mostrava di aver già lavorato cinquant' anni. E certo nella storia dell' arte non fu alcuno, che, salendo ai primi onori della pittura, rimanesse tanto fedele alle inclinazioni della propria natura, quanto Andrea del Sarto; come che a lui non fossero senza giovamento gli esempi migliori degli altri, e segnatamente le pitture di Masaccio e del Ghirlandaio, e i celebri cartoni di Lionardo e di Michelangelo; i quali anch'egli ne' giorni di festa, disegnò insieme con gli altri giovani; e fu in tale congiuntura, che Andrea fece amicizia col Franciabigio, la cui natura e conversazione piacquegli più che quella di

tutti gli altri, e pensò di far vita comune con esso lui, e torselo compagno nella pittura.

Era Franciabigio nato in Firenze di umilissimi artefici, e per desiderio, come narra lo storico, di porgere aiuto a' poveri parenti suoi, più che per vaghezza di fama, si pose all' arte della pittura, nella quale assai volenteroso andava esercitandosi. Ma il suo esercizio sarebbe rimasto senza frutto degno di gloria, se non erano gli sproni e la compagnía del Vannucchi, col quale *molto tempo tenne e bottega e la vita del dipingere.* La qual vita, aggiunge il Vasari, fu cagione ch' eglino grande acquisto fecero l' uno per l' altro all' arte della pittura: perchè in vero era troppo venuto a noia ad Andrea lo star più con Piero di Cosimo, le cui stranezze non erano sopportabili a lungo: e lo star solo da sè ancora non gli piaceva, stimando forse che ne' primi anni dell' arte la compagnía del lavoro aggiunga voglia e potere a far bene e con profitto. D' altra parte anche Franciabigio, stando allo studio di Mariotto Albertinelli, compagno e imitatore di Fra Bartolommeo della Porta, ma di costumi e di massime affatto opposte a quelle del Frate, si trovava pressochè nella medesima condizione; giacchè l' Albertinelli tirato dalle sue tante gozzoviglie aveva abbandonato l' arte della pittura.

Tolsero adunque Andrea e il Franciabigio una stanza nella piazza del grano, e con comodo dell' uno e dell' altro si ridussero insieme a dipingere; e fra le molte opere, che condussero di compagnía, è ricordata dal Vasari quella delle Cortine, che coprivano la tavola dell' altar maggiore de' Servi, le quali furono allogate loro da un sagrestano strettissimo parente del Franciabigio. Dopo di che ad Andrea, che saliva ogni dì più dell' altro in fama di ottimo pittore, fu commesso dalla compagnía detta dello Scalzo, intitolata in S. Gio. Battista, di dipingere in dodici quadri di chiaroscuro, cioè di terretta in fresco, dodici storie della vita di quel Santo nel cortile che a quei dì avevano finito di murare dirimpetto al celebre orto di S. Marco. Accettato Andrea la commessione, assegnò a ciascuno scompartimento una storia di quel Santo, di qualità, che

girando intorno il cortile, si vedessero per ordine, e l'un dopo l'altro, i fatti del Battista, dalla rivelazione dell'Angelo al padre suo Zaccaría fino alla presentazione della testa di Erodiade. Ma nel condurle non seguitò l'ordine divisato, e tenendo dietro piuttosto alla fantasía, per prima cosa fece, quando San Giovanni battezza Cristo, con tanto buona maniera, e con tanta grazia, facilità e naturalezza, che ben conobbesi il principio del suo operare straordinario; onde molte persone si voltarono a fargli fare opere. E a quel tempo e a quella prima maniera appartiene la sua tavola di Cristo, che in forma di ortolano apparisce alla Maddalena, che vedesi tuttavía nella chiesa tra Fossi in Firenze.

Nello stesso tempo il Franciabigio acquistava anch' esso riputazione nell'arte; primieramente per quel che dipinse in fresco nella chiesa di S. Pancrazio, e nella cappella de'Rucellai; e poi molto più per un quadro di nostra Donna col figliuolo in braccio e un S. Giovannino che faceva festa a Gesù Cristo, il quale era in una cappellina in S. Pier Maggiore; per un tabernacolo a fresco in S. Giobbe dietro a' Servi, nel quale fece una Visitazione molto lodata dal Vasari; e per quella tavola, di cui si adorna la grande sala delle cose toscane della nostra R. Gallería, fatta per l'altar maggiore della stessa chiesa di S. Giobbe. Anche i due angioletti dipinti a olio dal Franciabigio nella chiesa di S. Spirito per ornamento di un S. Niccolò intagliato nel legno da Jacopo Sansovino gli diedero nome. Ma più d'ogni altra opera allora fece pervenire il Franciabigio in credito e in fama quella sua Nunziata, ricordata dal Lanzi, la quale era in S. Pier Maggiore, anch'essa perduta dopo la rovina di quella chiesa; e pare, secondo che dicono gli storici, che fosse condotta con molta diligenza e altresì con maggior gentilezza e morbidezza, che non soleva essere la sua maniera, piuttosto dura e faticosa a petto a quella soavissima di Andrea. Tanto il Lanzi, quanto il Vasari lodano in essa un casamento tirato in prospettiva con molto ingegno. Per ora basti di Andrea e del Franciabigio, e passiamo a dire della prima gioventù di Ridolfo Ghirlandaio, di

Jacopo da Pontormo, di Raffaellin del Garbo e di Rosso Fiorentino.

Non si trova nella storia della pittura un altro esempio, in cui si vegga così bene e con pari virtù l'arte del padre risorgere nel figliuolo, sì come videsi in Ridolfo Ghirlandaio. Il quale nacque di quel Domenico, che fu tra quelli che fecero l'ultima prova, onde la pittura salisse alla maggior perfezione. Ma Ridolfo non potè essere educato dal padre, mancatogli nella prima età. Fu in cambio educato dal zio David, che presolo in custodia, gli tenne luogo di padre, non cogli ammaestramenti ed esempi suoi, essendosi vanamente perduto dietro al musaico, ma con dargli ogni agio e comodità per istudiare quelle cose, che lo avessero condotto alla eccellenza dell'arte. Era allora aperto a profitto de' giovani artisti lo studio de' cartoni di Michelangelo e di Lionardo. A detto studio, oltre a quello delle pitture di Masaccio, si volse incontanente Ridolfo, e tanto nel disegno avanzò, che fra que' disegnatori de' celebri cartoni era tenuto de' migliori. Fu allora che si congiunse in amicizia con Raffaello, col quale, come aveva avuto comune l'esempio del disegnare, così ebbe altresì quel del colorire: conciossiachè anch'esso l'apparasse da Baccio della Porta, e anch'esso ne profittasse in modo, che il Sanzio, dovendo partire per Roma, chiamato da Giulio II, lasciò a Ridolfo la sua Madonna, detta della *Giardiniera*, pregandolo di volergli finire il panno azzurro, e l'altre poche cose che mancavano al quadro. Non è adunque a maravigliare, se avendo bevuto Ridolfo quasi lo stesso latte che bevve l' Urbinate, mostrasse pure nelle sue opere una certa somiglianza raffaellesca, e si vedesse alcun che della maniera di Pietro Perugino (che val quanto dire del primo dipingere del Sanzio) nelle prime sue cose: che furono due tavole a olio per le monache di Ripoli, una delle quali, rappresentante la coronazione di Nostra Donna, e avente la data del 1504, fu portata al museo di Parigi, dov'è tuttora. Ma in Firenze nel palazzo della nobil casa Antinori da S. Gaetano, si conserva un'altra tavola di Ridolfo,

fatta per la chiesa di San Gallo, la quale più ancora delle altre gli acquistò nome, e più delle altre mostrò quanto comuni ad esso Ridolfo fossero nell'arte gli aurei principii del Sanzio. Rappresenta Cristo che porta la croce, e vi sono molte e bellissime figure con teste d'una vivacità e prontezza incredibile. Ma qual maraviglia? Esse, come ci avverte il Vasari, furono ritratte dal vivo fedelmente, riconoscendosi le persone dalla loro effigie. Nelle due tavole del miracolo di S. Zanobi, delle quali verrà in proposito favellare più innanzi, spiccherà maggiormente la comunanza de' principii ch'ebbono Ridolfo e Raffaello.

Jacopo, nato di Bartolommeo Carrucci in Pontormo, castello nella strada pisana a dieciassette miglia da Firenze, essendo ancor fanciullo perdette il padre, la madre e l'avolo quasi a un tempo; e rimasto al governo di una sua nonna, fu da questa tenuto parecchi anni in Pontormo, dove imparò a leggere e scrivere; e dalla medesima poi condotto a Firenze, non andò poi guari di tempo che venne in cognizione di Bernardo Vettori; il quale, veggendo in lui un certo spirito di felice indole per l'arte, lo mise a stare prima con Lionardo da Vinci, e poco dopo con Mariotto Albertinelli, e con Piero di Cosimo; sotto i quali maestri diede non dubbi segni di ciò che sarebbe stato in appresso. La prima opera di Jacopo, stando ancora con l'Albertinelli, fu, secondo il Vasari, una Nunziata piccoletta per un suo amico sarto, tanto bella, che, vedutala Raffael d'Urbino, che a que' dì era venuto a Firenze, ne restò maravigliato, e profetò la riuscita del giovinetto nella pittura; la quale fu ottima fino a tanto che, come a suo luogo vedremo, non entrò in una via in cui di eccellente pittore divenne mediocrissimo.

E quasi il medesimo, se bene per cagione molto diversa, intervenne a Raffaellin del Garbo: il quale da ottimo principio, e quasi certissima speranza di gareggiare co' più eccellenti nell'arte, si condusse a poco a poco, e molto prima ancora del Pontormo, a debolissimo fine. Dice il Vasari, ch' egli nella sua gioventù disegnò tanto, quanto pittore che si sia

esercitato in disegnare per venir perfetto. E oltre a ciò imparò a colorire a tempera e a fresco tanto bene, che le cose sue prime son fatte con sì mirabile diligenza, che paiono miniate. Per lo che non pur paragonò, anzi nella grazia delle teste superò il suo maestro Filippino Lippi; massime in quei cori d'angeli, che, per aiutare esso Filippino, lavorò in Roma nella chiesa della Minerva sopra la sepoltura del cardinale Caraffa; i quali, dice il Lanzi, bastano a confermargli il soprannome del Garbo.

Partitosi poi Raffaellino dal suo maestro, raddolcì, come avverte lo storico, la maniera assai ne' panni, e fe' più morbidi i capelli, e l'arie delle teste migliori, ed era in tanta espettazione degli artefici, che mentre egli seguitò questa maniera era stimato il primo giovane dell'arte. E chi crederebbe, che a detta sua gioventù sia da riferire la miglior opera ch' egli facesse mai? Voglio dire la tavola a olio della resurrezione di nostro Signore per la famiglia Capponi, che oggi benissimo conservata si vede nell' Accademia delle belle arti di Firenze. In essa sebbene si conosca che Raffaellino era uscito di fresco dalla scuola di Filippino Lippi, massime per l'acconciature degli abiti e la disposizione de' colori, pur tuttavía in nessun' opera del maestro e di non pochi altri artefici si vedono teste tanto belle e graziose; e siamo di credere, che se Raffaellino non fosse stato dalla estrema povertà reso inetto all'ottimo esercizio dell' arte, avrebbe, continuando a lavorare, lasciato quel suo fare un po' secco, che si vede in detta resurrezione; e sarebbe anch' egli divenuto signore di quella maniera larga e morbida, che, ai suoi tempi introdotta da Lionardo e da Michelangelo, seguitarono Andrea del Sarto, Ridolfo Ghirlandaio, il Pontormo e gli altri più celebri di quella età. Ma egli è pur da scusare, e altresì da compiangere un uomo, che aggravato di famiglia non aveva come alimentarla; essendo costretto a valersi ogni giorno di quel che guadagnava, pigliando a far le cose per poco prezzo. Per la qual cosa dopo la detta tavola della resurrezione, e alcune pitture in fresco nella chiesa di S. Giorgio sulla Co-

sta, le quali perirono nel rifacimento di quella chiesa, il misero Raffaellino cominciò declinare dal buono dell'arte: e ne diede i primi segni in due tavole per la chiesa di S. Spirito, delle quali oggi non si ha più notizie. E che fosse la miseria, e non altro, che impedisse a Raffaellino l'avanzare nella grandezza dell'arte, lo mostrò la tavola per la chiesa di San Salvi, che oggi si vede nel R. Museo di Parigi; in cui, dice lo storico, si portò molto meglio: perchè fu sovvenuto dall'abate de' Panichi, che glie la fece fare per pietà di lui e della sua virtù. Ma presto il povero pittore ricadde nella povertà, che lo accompagnò in fino al sepolcro; dove discese nel 1524 d'anni 58. Delle cose eseguite in questo tempo ci passeremo, essendo in esse andato sempre peggiorando; onde in ultimo si ridusse a far dell'arte un lavoro meccanico con que' suoi disegni per ricami da monache; i quali dava a vilissimo prezzo. È Raffaellino del Garbo un grande esempio di quanto possa la povertà per abbattere l'ingegno degli uomini: e Dio voglia che apra gli occhi a quelli, che possono e devono, quando che sia, con le loro ricchezze sovvenirlo.

Principii un po' diversi dagli altri ebbe il Rosso. Anch'egli, è vero, studiò il cartone del Buonarroti, ma il profitto trattone fu di formarsi una maniera, che non fosse quella degli altri maestri, che allora fiorivano in Firenze; cioè una maniera gagliarda, spiritosa, spesso stravagante, costantemente nemica d'ogni stento. Della quale i primi saggi furono in Marignolle fuori della porta a S. Pier Gattolini, dove per Pietro Bartoli dipinse in un tabernacolo un Cristo morto; e sopra la porta di S. Sebastiano de' Servi, dove essendo ancora imberbe, dipinse l'arme de' Pucci, con due figure, che in quel tempo, dice il Vasari, *fecero maravigliare gli artefici.*

Più sopra abbiamo dichiarato l'indole della pittura veneta; la quale giunta all'apice non mutò quella sua natura sommamente briosa e amena: anzi, avendo gli artefici perfetti i modi d'esecuzione, non lasciarono nè pur una di tutte quelle vaghezze e leggiadrissime bizzarie, senza guardar molto ai soggetti che avevano alle mani; poichè anche nelle sacre

di propria mano a olio sulla carta: dove a un tempo grandeggia con la persona e coll'arte. Osservando quel suo volto e quel suo guardare sì ardito e gagliardo, diresti, che se la vita gli fosse bastata per trasfondere nella pittura tutta la natural sua forza, sarebbe giunto ad essere meglio colossale, che grande.

Nè solamente i ritratti, sparsi in più luoghi, ci attestano la grandezza del dipingere giorgionesco, superiore a qualunque imitazione. Vi ha parecchi quadri a olio in Venezia e altrove, che mostrano a qual grado di eccellenza nell'arte pervenne in sì poca età il Barbarelli. In Venezia vedesi nell'ultima sala dell'Accademia delle Belle Arti un quadro, in cui è figurata una tempesta di mare, che vien sedata per miracolo dai santi Marco Evangelista, Niccolò e Giorgio. Ben qui notabilmente spiccano le due principali qualità di Giorgione, di cercare, cioè, cogli scuri più profondi il maggior rilievo possibile, e di dare alle figure quel vivo e fiammeggiante colorito, onde si distingue da qualunque altro pittore: e si noti che le aduste e gagliarde carni de' nudi rematori, che fanno ogni forza perchè la nave non affondi, richiedevano propriamente tutto il fuoco del suo pennello; mercè del quale si vede, come dice il Vasari, la furia de' venti, la forza e destrezza degli uomini, il moversi dell'onde, i lampi e baleni del cielo, l'acqua rotta da' remi, e i remi piegati dall'onde e dalla forza de' vogatori. Avea ragione lo storico di dire, ch' ei non si ricordava di aver veduta la più orrenda pittura di questa; essendo talmente condotta e con tanta osservanza nel disegno, nell'invenzione, e nel colorito, che pare che tremi la tavola, come se tutto quello che vi è dipinto fosse vero. Ma questo fuoco del suo pennello, senza lasciar mai quel vivido e sanguigno che tanto piace, e che era proprio della natura veneta, sapeva Giorgione temperare ancora colla grazia e colla delicatezza, dove il soggetto ne abbisognava; come nella discesa di Cristo al limbo, che si vede in Venezia nel palazzo reale, e più ancora nell'astronomo, e nella sonatrice di chitarra, preziosi ornamenti della Galleria Manfrin, e in quell'accordo musicale fra tre persone che vengono falsamente additate per Lutero, Calvino e Caterina de Bore,

che, tornato di Parigi, adornò la sala dell' Iliade del palazzo Pitti. Non credo che la pittura producesse mai cosa più vera e più naturale di questa. E chi ben considera la figura di colui che nel mezzo del quadro dà il tuono all' altro, ch' è accanto con in mano il liuto, vede mirabilmente e vivissimamente espressa la corrispondenza de' muscoli delle mani, che toccano il cembalo, con l' udito e con l' astrattezza della testa di lui più viva che la vivezza. Non s' ingannava Tiziano quando diceva, che le mezze figure di Giorgione bastavano per farlo tremare. Chè nessuno fu nelle espressioni più gagliardo del Barbarelli; il quale, non facendo ordinariamente vedere che poco più della testa delle figure, sapeva (cosa mirabilissima) raccorre nel girar degli occhi e nella indicazione verissima de' muscoli e de' nervi tutto l' effetto, che altri producevano con le varie attitudini e movenze della persona. Così nel quadretto della Ninfa col Satiro, anch' esso posseduto dalla Galleria Pitti, non si vede interamente che poco più delle teste; e non di meno bastano per mostrare il lussurioso piacere, che l' una prende dell' altro in modo maraviglioso. Ma de' quadri a olio di mano di Giorgione quelli forse che rendono più compiuta testimonianza di tutto il suo valore nell' arte, sono il S. Omobono fatto in Venezia per la scuola di Sartori, e quel Moisè bambino estratto dal Nilo, e presentato alla figliuola di Faraone, che si conserva nel palazzo arcivescovile di Milano; il quale da alcuni è tenuto il miglior quadro a olio, che Giorgione facesse giammai.

Ci duole assai, che non possono fare egual testimonianza le sue pitture a fresco; che, non meno delle pitture a olio, sarebbonsi conservate lucide e fresche mercè di quella semplicità di colorito adoperato da Giorgione, se elle non fossero state da lui condotte nelle facciate di case, esposte all' aria di mare, onde col tempo si ricopersero d' una salsedine crudelmente distruggitrice, nè di esse rimase, che qualche reliquia, quasi per farci maggiormente lamentare il perduto. Pure di alcuna di sì fatte reliquie, come parte importantissima di storia, essendo ivi Giorgione apparso pub-

blicamente emolo di Tiziano, più sotto ragioneremo: richiedendo l'ordine, che diciamo della scuola lombarda in quel medesimo tempo.

Nel favellar con distinzione delle diverse scuole di pittura in Italia, ci fu mestieri suddividere la Lombardía in altre particolari scuole, che furono la mantovana, la milanese, e la cremonese; e intorno alla mantovana avvertimmo, che ella non fu tratta alla sua più alta perfezione nel luogo dove nacque e si alzò per virtù di Andrea Mantegna, ma bensì ricevette l'ultimo gloriosissimo perfezionamento in Parma, dove fu trasportata, e quasi trasfusa dall' incomparabile ingegno di Antonio Allegri: principal onore non pur di essa scuola mantovana o parmense, che voglia dirsi, ma di tutta la lombarda pittura. Tempo è che della sua nascita e delle prime sue opere discorriamo.

Di nessuno artefice è stato scritto con tanta incertezza di notizie e opposizione di giudizi quanto di Antonio Allegri. Chi l'ha detto nato di plebe; chi di famiglia illustre. Chi l'ha creduto ricchissimo; chi così povero da non poter sostentare la numerosa famiglia. Chi l'ha rappresentato timido, maninconico e parchissimo ; e chi al contrario. Chi l' ha fatto andare a Roma a perfezionare la sua maniera sugli esempi di Raffaello e di Michelangelo; e chi non l'ha mai fatto uscire del suo paese. Chi l'ha fatto passare dal primo all' ultimo stile con la rapidità di un miracolo; e chi per lentissima gradazione. Finalmente chi l' ha fatto morire intorno al 1512, per aver beuto, essendo riscaldato, dell' acqua fresca, tornando da Parma a Correggio a piedi, e carico di certe somme di denari che recava alla sua famiglia; e chi ha detto questo racconto una favola, mostrando in vece che nel 1530 in Correggio si morì d' altro male. Noi, lasciando dall' un de' lati le dispute, diremo ciò che di più certo è stato in questi ultimi anni saputo intorno a questo singolarissimo pittore.

In Correggio, piccola terra del modanese, nacque Antonio l' anno 1494 di civile e onesta famiglia. Suo padre,

Pellegrino Allegri, era mercante, e di fortuna egualmente lontana da ricchezza e da miseria, e però onorata nella mediocrità: onde potè e volle, che fosse civilmente allevato questo figliuolo, facendolo nelle lettere instruire da Gio. Berni piacentino, e dal Marastoni modanese, e nella filosofia dal celebre medico Gio. Battista Lombardi. Ma in processo di tempo, svegliandosi maggiormente il suo ingegno, e mostrandosi inclinato all'arte, fu da un suo zio per nome Lorenzo, mediocre pittore di Correggio, soccorso de'primi ammaestramenti; dopo i quali passò e alcun tempo si dimorò in Modena, dove immenso profitto ritrasse dalla pratica col Begarelli, il quale cominciava colle figure di terra cotta a meravigliare gli artefici. E giudico che qui il giovane Allegri ponesse i fondamenti a quella sua arte di dare alle pitture con la luce e colle ombre il maggior rilievo possibile. La scuola del Mantegna in Mantova, alla quale quasi subito dopo si volse, gli aperse e agevolò il cammino della maggior sua gloria: non che Antonio fosse discepolo di Andrea Mantegna, morto nel 1506; ma sì delle sue opere, perocchè la natura lo chiamava a quella maniera graziosa e ridente, ch' era propria di Andrea. La stessa natura gli diè poi ingegno a perfezionarla. Tacerò di alcune pitture, che non senza dubbi si attribuiscono all'Allegri nel tempo che studiava nella scuola del Mantegna, e propriamente sotto il suo figliuolo Francesco. Seguitando Raffaello Mengs, che fu il più diligente, e insieme il più cauto ricercatore delle opere del Correggio, noterò per sicuro testimonio della sua prima maniera un S. Antonio, da lui dipinto in Carpi, il quale mostrava quella secchezza mantegnesca, e quel modo di fare un po'tagliente, e non abbastanza spedito, che non si vide mai più in altra opera dell' Allegri.

A sì eccelsa gloria erano le arti pervenute nel secolo decimo quinto; e ben chiaro appariva che il prosperar d' una faceva che le altre eziandío prosperassero. Voglio dire che dalla grandezza degli edifizi nasceva, che si potessero e volessero altresì condurre grandi opere di scultura e di pittura. Le quali chi domanderebbe oggi in tanta grettezza e miseria di fabbriche? Quale de' palazzi moderni potrebbe accogliere e

far gustare quelle immense tavole, e quelle vastissime istorie a fresco dei pittori del quattrocento? Meglio per conseguente oggi è richiesta e gradita la pittura dei paesi, dei fiori, delle bambocciate, che in piccoli quadretti è contenuta. Le stampe riescono anch' esse più acconce all'ornamento delle case d'oggi; e niente di meglio, per la piccolezza e vanità presente, di quei così detti *Album*, che valgono a distrarre la noia delle inforestierate conversazioni. Tale è veramente la condizione delle arti belle, che l' una ha potere sull' andamento dell' altra; e dallo stato dell'architettura in gran parte depende quello delle altre due sorelle, che servono per ornamento degli edifizi e delle città.

LIBRO SESTO

SOMMARIO

Stato d'Italia sul principio del secolo decimosesto. — Roma diviene il maggior campo di gloria agli artisti sotto Giulio II. — Condizione della Santa Sede in quel tempo. — Bramante viene adoperato dal pontefice. — Cortile vaticano. — Altre opere di questo architetto, remunerato coll' ufficio del Piombo. — Michelangelo anch' esso adoperato da Giulio II in qualità di scultore. — Disegno del suo sepolcro. — Statue che fan parte del detto sepolcro. — Statua di Moisè, e giudizi oppostissimi intorno alla medesima. — Michelangelo in guerra col papa. — Sen parte di Roma, e torna a Firenze. — Il Soderini lo persuade ad andare a Bologna per riconciliarsi col pontefice; e fatta la riconciliazione, conduce la statua in bronzo di esso papa: che poi è messa in pezzi dai Bentivoglio. — Il papa, ripresa nuovamente Bologna, ne fa quella vendetta, che gli suggerisce il fiero e colleroso animo. — Bramante persuade a papa Giulio di non far proseguire l' opera della sepoltura, e di adoperare in cambio il Buonarroti nella pittura a fresco della cappella Sistina. — Raffaello condotto da Bramante alla presenza del papa; dal quale è benignamente accolto. — Distinzione delle opere di Raffaello condotte in Roma. — Pitture della stanza della Segnatura. — Disputa del Sagramento. — Scuola d' Atene. — Studi che dovette fare il Sanzio per questa pittura. — Erudizione e coltura di Raffaello. — Il Sanzio ritrae la pittura della scuola d' Atene conforme richiedeva l' indole di quel soggetto. — Nella scuola d' Atene è il più perfetto esempio del comporre sublime. — Descrizione di quella composizione. — Disegno, colorito, chiaroscuro ed esecuzione della Scuola d' Atene. — Storia del Parnaso, anch'essa trattata con quelle maggiori e migliori considerazioni d' arte, ch' erano proprie di Raffaello. — Storia della giurisprudenza, ritratta con semplicità e gravità di componimento. — Bellezza ed utilità di queste pitture, descritte confusamente dal Vasari. — Raffaello mostra il vero modo di scegliere e ritrarre il naturale. — Considerazioni intorno alle sopraddette opere di Raffaello. — Nella disputa del Sagramento fa vedere, che si può ottenere la mag-

non solo resistesse a quell' impeto di gagliardissima guerra, ma riuscisse poi a mettere la dissensione nella lega de' principi, che si erano contro la sua invidiabile grandezza armati.

Tuttavía queste guerre, dove i popoli combattevano, e i principi acquistavano, non furono contrarie allo splendore delle arti belle: ma furono cagione, perchè avessino in Roma il migliore e maggiore luogo a risplendere. Sedeva sul trono dei pontefici Giulio II: e, lasciando da parte s' egli tenesse i modi che più si addicevano al capo della cristianità; i quali pareva avessino dovuto essere quelli della pace e della quiete, egli è certo che nessun principe d' Italia aveva allora la mente e la fermezza d' animo di Giulio, oltre all' autorità annessa al grado di pontefice: la quale, se bene non fusse più quella che al tempo di Gregorio VII, o di Innocenzo III dava e toglieva i regni, pure ancora ne rimaneva tanta ai papi, da tener loro rivolta l' osservanza de' principi più potenti; onde non è maraviglia se Giulio II, non che lasciarsi toglier nulla di quel che aveva, allargasse e fortificasse il suo stato. Intorno al quale sia lecito fare una considerazione importantissima. Prima di Alessandro VI, reputandosi i pontefici quasi cittadini dell' universo, cercavano quella potenza, che gli avesse potuti mettere al di sopra de' re e de' popoli, nulla eglino curando di aver signoría più in questa, che in quella provincia. Ma il Borgia volendo lasciare un forte e continuato dominio ai suoi figliuoli (la cui sfrenata esaltazione e grandezza ognun sa quanto gli fosse a cuore) non pensò che a recare nelle sue mani tutta Italia: e già d' una gran parte di essa erasi impossessato, quando nel colmo delle cupidità e delle speranze il veleno, che il duca Valentino aveva ad altri apparecchiato, troncò, per inopinato accidente, la sozza e disonesta vita del padre; e avrebbe altresì troncata la sua, se i cieli, giustissimi punitori degli empi, non avessero voluto di alcuni anni serbarlo vivo, per fargli con una morte più infame e dolorosa pagare il frutto di tante abominevoli atrocità e sanguinose rapine. Ad Alessandro VI successe il buon cardinal Piccolomini di Siena, che non più di venzei giorni godette il pontificato; al quale per-

venuto poi il cardinal di S. Pietro in Vincula, che tolse il nome di Giulio II, pervenne con quel suo terribile e bellicoso animo e ingegno elevatissimo, a confermare non solo i dominii con tanto sangue di principi e sterminio di famiglie acquistati dal Borgia, ma a togliere eziandío per sempre ai Bentivoglio Bologna, e ai Baglioni Perugia, e di queste e dell' altre città formare alla Chiesa quel principato, che è certo de' più fiorenti, che sieno in Italia, per feracità di terre, ricchezza d' ingegni e abbondanza di popolazione. Onde da quel tempo in poi la santa sede fu stimata come un' altra potenza, che, a similitudine di principi secolari governandosi, entrava nelle confederazioni, manteneva stabili milizie, inviava ambasciadori, faceva trattati, e i vantaggi della vittoria e della conquista con gli altri divideva, senza rinunziare, ove mestieri fusse stato, a quel dì più, che l' antica autorità ecclesiastica concedeva a' sommi pontefici. Lungi adunque dall' essere il Vaticano la sola abitazione del successore degli apostoli, divenne anzi una delle più splendide e sontuose corti di Europa: dove le lettere e le arti trovarono il più lieto e opulento soggiorno nel favore di Giulio II. Il quale conosceva, che non meno della spada, che egli sapeva maneggiare, avrebbero quelle giovato alla sua fama.

Era in Roma Bramante d' Urbino, e con le fabbriche che vi avea fatto, reputavasi da tutti non solo il maggiore architetto che allora fusse in Italia, ma altresì il più spedito e sollecito; come per l' appunto richiedevasi per contentar l' impetuoso Giulio II, che il più piccolo indugio in nessuna cosa sopportava: onde, chiamatolo a sè e assicuratolo della sua grazia, subito lo mise in opera per mandare ad effetto quella sua fantasía di ridurre a forma d' un teatro quadro lo spazio, che era fra Belvedere e 'l vecchio palazzo vaticano. Fece pertanto Bramante il disegno d' un cortile, lungo quasi mille piedi parigini; e siccome per circa due terzi rimaneva più basso, essendo ivi una valletta, formò due piani, adornando il piano inferiore d' una loggia a due ordini, l' uno dorico ad imitazione dell' antico teatro di Marcello (il solo monumento antico ch' era

che sì onoratamente le adoperava. Su' canti della prima cornice andava quattro figure grandi, la vita attiva e la contemplativa, e San Paolo e Moisè. Ascendeva l' opera sopra la cornice in gradi, diminuendo con un fregio di storie di bronzo, e con altre figure e putti ed ornamenti attorno; e sopra era per fine due figure, che uno era il cielo, che ridendo sosteneva in sulle spalle una bara insieme con Cibele dea della terra, e pareva che si dolesse, ch' ella rimanesse al mondo privo d' ogni virtù per la morte di quest' uomo; ed il cielo pareva che ridesse, che l' anima sua era passata alla gloria celeste. Era accomodato, che s' entrava ed usciva per le teste della quadratura dell' opera nel mezzo delle nicchie, e dentro era, camminando a uso di tempio, in forma ovale, nel quale aveva nel mezzo la cassa, dove aveva a porsi il corpo morto di quel papa; e finalmente vi andava in tutta quest' opera quaranta statue di marmo senza l' altre storie, putti, ed ornamenti, e tutte intagliate le cornici, e gli altri membri dell' opera d' architettura. La descrizione fatta della stessa sepoltura dal Condivi varia in alcuni punti da quella del Vasari: il che mostrà che Michelangelo fece più d' un disegno, non senza alcuni scambiamenti. Nondimeno dove questo sepolcro fosse stato terminato, e posto nella chiesa di S. Pietro, sarebbe stato il maggior segno dell' arditissimo ingegno di Michelangelo, e del superbissimo animo del Pontefice. Ma, per le cagioni che saranno dette più sotto, di quest' opera, alla quale il Buonarroti pose mano stando parte in Roma, e parte in Firenze, per fuggire l' aria di quella città, poco sana nell' estate, non furono terminate che alcune statue, ed alcune altre solamente abbozzate. Dei due schiavi, che lo stesso Michelangelo donò a Roberston, per gratitudine dell' assistenza, che, essendo malato, gli fece in sua casa, uno è quasi finito, e l' altro poco più che sbozzato; amendue oggi si veggono nel R. Museo di Parigi, e mostrano nella fiera maniera, con la quale son lavorati, le qualità della loro condizione. La statua della Vittoria, che si conserva nella sala grande di palazzo vecchio, è finita, ma

il prigione che tien sotto è solamente abbozzato. Vedesi una donna ignuda di grandiose e risentite membra, che fa forza di tenere uno schiavo incatenato sotto i piedi; il quale ha un movimento difficilissimo, e tale risentimento di muscoli che sarebbe certamente, vizioso se non paresse come richiesto dal soggetto. Nel quale l'artista, dando vita ad un'allegoría, si credette come legittimamente sciolto dalle qualità naturali, e non neghiamo che di ciò dovette essere contento il Buonarroti; conciossiachè avesse potuto con più libertà abbandonarsi a quel forzato, cui egli naturalmente inclinava, e a quell' ideale, di cui in Roma (dove allora era stato disseppellito il famoso torso di Belvedere, e il non mên celebre gruppo del Laocoonte) principiava ad invaghirsi. Il che forse maggiormente, e forse manco scusabilmente fu veduto nella statua di Moisè, terminata in tutte le sue parti; la quale oggi tutto il mondo ammira nella chiesa di S. Pietro in vincula di Roma. Ma chi non sa quali giudizi oppostissimi, e probabilmente lontani dal vero, non furono portati intorno a questo celebratissimo Moisè? Qual distanza non è da quel che ne scrisse il Vasari, e quel che in tempi più recenti ne disse il Milizia? Ecco le parole del primo: *Finì il Mosè di cinque braccia di marmo, alla quale statua non sarà mai cosa moderna alcuna, che possa arrivare di bellezza, e delle antiche ancora si può dire il medesimo; avvegnachè egli, con gravissima attitudine sedendo, posa un braccio in sulle tavole, che egli tiene con una mano, e con l'altra si tiene la barba, la quale nel marmo, svellata e lunga, e condotta di sorte, che i capelli, dove ha tanta difficoltà la scultura son condotti sottilissimamente piumosi, morbidi, e sfilati d'una maniera, che pare impossibile che il ferro sia diventato pennello; ed in oltre, alla bellezza della faccia, che ha certo aria di vero, santo e terribilissimo principe, pare che mentre lo guardi, abbia voglia di chiedergli il velo per coprirgli la faccia, tanto splendida e tanto lucida appare altrui, ed ha sì bene ritratto nel marmo la divinità, che Dio aveva messo nel santissimo volto di quello, oltre che vi sono*

i panni straforati e finiti con bellissimo girar di lembi, e le braccia di muscoli, e le mani di ossature e nervi sono a tanta bellezza e perfezione condotte, e le gambe appresso e le ginocchia e i piedi sono di sì fatti calzari accomodati; ed è finito talmente ogni lavoro suo, che Mosè può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio. Così dall' altra parte se ne spaccia il Milizia. *Mosè capo d' opera di Michelangelo. Se ne sta a sedere senza aver voglia di niente. La testa, recisole quel barbone, che è più barbone di quello di Rauber, è una testa di satiro con capelli di porco. Tutto com' è, è un mastino orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso. Si caratterizza così un legislatore, che parla da tu a tu con domeneddio? Si decanta per un modello ammirabile dell' anatomía esterna? Me ne rallegro: e tanto più che si vuole ad imitazione del Torso di Belvedere.*

Come il Vasari con quella sua descrizione mostrò che al suo giudizio faceva un po' di velo l' amor grande ch' ei portava a Michelangelo, così il Milizia sarà giustamente ripreso della poca riverenza con cui ne parlò; riverenza dovuta e all' opera e all' autore: tanto più che all' audacia di quel critico non son mancati, e più oggi non mancano seguaci impudentissimi, che poi non hanno nè il suo spirito nè il suo sapere. Ma per amore della verità è da dire che le parole del Milizia, se hanno suono di esagerazione e di villanía, non devono altresì essere tenute da ogni lato ingiustissime, e dettate da avversione che quello avesse al nome di Michelangelo; dacchè lo stesso Milizia affermò in più d' un luogo, che il Buonarroti col suo David superò di gran lunga gli artefici greci; ed aveva ragione. Certo, contemplando il Mosè, pare anche a noi che l' artista riuscisse più ad esprimere in lui la indomita fierezza del papa, al qual si sa che volle alludere con quella statua, che la dignità e maestà del gran legislatore e conduttore del popolo ebreo. Ma potrebbe il nostro avviso essere errato: onde, lasciando ai maestri dell' arte il darne un più sicuro ed autorevole giudizio, continueremo a dire di Michelangelo, e di quella prima zuffa ch' egli ebbe col papa.

Fin dal momento che fu posto mano alla gran sepoltura, aveva detto il pontefice a Michelangelo, che, bisognando denari per detta opera, andasse a lui direttamente, perchè non dovesse girare in qua e in là per averli. Era in que' giorni arrivato il restante de' marmi da Carrara, e fattili Michelangelo scaricare e condurre con gli altri a San Pietro, andò al papa per aver da pagarli. Ma trovò Sua Santità sì occupata per le cose di Bologna, che per quel giorno non potè vederla: e pagato i marmi di suo, aspettò l'altro giorno; e da capo gli fu impedita l'entrata da un palafreniere per ordine di chi allora aveva ben altro in capo che marmi e sculture. Sdegnato Michelangelo, e risposto al palafreniere che dicesse pure a Sua Santità, che se da qui innanzi lo voleva, dovesse cercarlo altrove, montò in poste per tornarsene in Firenze: e giunto a Poggibonsi, dove si fermò a riposare, non andò guari che cinque corrieri arrivarono con lettere del papa per menarlo indietro. Ma nè prieghi nè minacce poterono smovere quell'altero e dignitoso spirito, fatto per non temere nè papi nè re. Eccoti per tanto tre brevi rabbiossisimi alla Signoría di Firenze che rimandasse Michelangelo a Roma; e se al primo il Soderini non prestò ascolto, volendosi servire di Michelangelo nella pittura della sala del Consiglio, dopo il secondo e il terzo, chiamato a sè Michelangelo, gli parlò in questa forma: *Tu hai fatta una prova col papa, che non l'avrebbe fatta un re di Francia; però non è più da farsi pregare. Noi non vogliamo per te far guerra con lui, e metter lo stato nostro a risico; però disponiti a tornare.* Solita protezione de' piccoli principati. Tuttavía è notabile di quanta importanza fusse allora la virtù d'un artista, come Michelangelo, e la collera d'un papa, come Giulio II. Nè il primo (eleggendo piuttosto di andare a servire il Turco) si sarebbe lasciato indurre a cedere al comando del secondo, se il gonfaloniere non gli avesse aggiunto, che sarebbe stato dalla Signoría mandato con titolo d'ambasciadore, da preservarlo da ogni ingiuria, e se il papa non si fosse trovato in Bologna vincitore e possessore di quella città; sperando che il godimento di una vittoria da lui tanto ambita e riportata da lui medesimo, lo

avesse dovuto disporre a ricconciliarsi con esso lui. E la cosa in effetto non andò altrimenti; perchè, andato Michelangelo a Bologna, e condottosi subito a' piedi del papa, questi da principio lo guardò a traverso, e con voce sdegnosa gli disse: *in cambio di venir tu a trovar noi, tu hai aspettato che noi veniamo a trovar te;* volendo inferire che Bologna è più vicina a Firenze, che a Roma. Ma poi vedendo umiliato a' suoi piè, e chiedente perdono, e tornandogli alla mente la sua virtù, lo ribenedisse, sfogando la sua collera sopra di quel vescovo: che, mandato dal cardinal Soderini ad accompagnare Michelangelo alla presenza del pontefice, aveva creduto di scusarlo con Sua Santità, dicendo, che le piacesse di perdonargli: *giacchè tali uomini sono ignoranti, e dalla loro arte in fuora, non valgono in altro. Ignorante sei tu, che gli dì villanía che non diciamo noi;* rispose il papa; ed aggiunse tutto infuocato: *Levamiti davanti in tua malora:* e a spinte e frugoni fu portato fuori. Il qual fatto (che potrebbe essere un assai godibile soggetto per un quadro) da una parte mostra la collerosa indole di papa Giulio, e dall'altra fa vedere in qual concetto egli avesse la virtù degli artisti, e segnatamente quella di Michelangelo. E come Bramante lo aveva servito da ingegnere nelle cose della guerra bolognese, così volle che Michelangelo rizzasse il monumento della sua vittoria in una gran statua di bronzo, tre volte più del naturale, che il rappresentasse in attitudine meglio di guerriero, che di pontefice. Al qual desiderio soddisfece così bene Michelangelo, che, veduto il papa innanzi ch' egli partisse di Bologna il modello in creta, e fermato dall' atto fierissimo con cui alzava la destra: *Dimmi* disse a Michelangelo, *questa tua statua dà ella la benedizione o la maledizione? Minaccia, padre santo, questo popolo, se non è savio:* rispose con pronto ingegno Michelangelo: che, domandato poi al papa, se gli piaceva che nella sinistra avesse un libro, quello senza pensare rispose: *Che libro? una spada; che io non so lettere;* e lasciò scudi mille, perchè fusse finita e collocata nel frontespizio della chiesa di San Petronio. Ma quale non dovette essere il suo dolore e la sua rabbia, quando dopo circa tre anni che

era stata innalzata, seppe in Roma, che al ritorno de' Bentivoglio in Bologna, fu dal mutabile popolo fatta in pezzi, e il bronzo, il cui peso era di 17,500 libbre, fu venduto al duca di Ferrara, al suo più gran nemico, che, salvo la testa, ne fece un' artiglieria che per dispregio chiamò *Giulia?* Ma tempo e modo alla vendetta non mancò al fiero Ligure; i cui spiriti come nella prospera fortuna si facevano più orgogliosi, così dalle avversità, non che lasciarsi abbattere, inviperavano maggiormente. E dove le armi temporali non bastavano, usò anche le spirituali; sì la ruota della fortuna, dopo la subita partita della Palissa da Romagna, si volse nuovamente alla sua grandezza, e gli rigonfiò in petto le speranze e gli ambiziosi desiderii. Nè solamente ricuperò quasi dopo un anno Bologna, perseguitando asprissimamente i Bentivoglio, e la città ribellata gastigando; ma se la morte nol rapiva nel colmo delle prosperità, sarebbe giunto a insignorirsi di Ferrara, che, come notò il Guicciardini, era stata la prima materia di tanto incendio; se pure ad un più ampio acquisto non sarebbe ancora giunto; mascherando la sua ambizione insaziabile col magnanimo desiderio di voler nettare Italia dalle genti straniere, ch' egli non a torto chiamava barbare.

Ma tornando a Michelangelo, contano che in que' sedici mesi, ch' egli si trattenne in Bologna per terminare la statua del papa, Bramante, che con Sua Santità era tornato a Roma, ed erale entrato in maggior grazia pe' servigi renduti, come architetto e ingegnere, nell' assalto, che ella in persona diede al castello di Mirandolá, riuscì a persuaderla, che non facesse più attendere Michelangelo a finire la sua sepoltura, che era come un' augurarsi la morte, ma piuttosto l' adoperasse a dipingere a fresco la volta della cappella, che Sisto suo zio aveva fatto in Vaticano. Laonde giunto a Roma Michelangelo (che fu l'anno 1508) e intesa subito dal papa la nuova sua volontà, non è dire quanto gli dispiacesse, non solo perchè la sua arte prediletta, e a cui egli dava la maggioranza, e dove crediamo noi che salisse a maggior gloria, era la scultura, ma perchè nella pittura non si sentiva a bastanza gagliardo e pra-

tico. Cercò ogni via per iscaricarsene: ma il ricusare non era che un far crescere la voglia al pontefice, alla quale (se non volle di nuovo con lui accapigliarsi) dovette cedere, e disporsi al lavoro. Aggiungono il Vasari e il Condivi, che facesse Bramante queste pratiche per ritrarre il Buonarroti dalla scultura, dove, lo vedeva perfetto e gloriosissimo, e per metterlo alla pittura, dove sapendo la nessuna pratica che aveva del colorire in fresco, sarebbe riuscito da meno del suo parente e concittadino Raffaello. Il quale in quei giorni esso Bramante fece venire a Roma, e presentollo al pontefice, perchè nella pittura avesse un artista degno della grandezza del suo animo.

Io m' immagino il buon Raffaello, giovane di venticinque anni, presentarsi al cospetto del formidabile Giulio; e il papa, deposta per un momento quella sua fierezza, e fatto sereno il ciglio e ridente il viso, incuorare il nobile giovinetto, e promettergli tutti i beni della sua grazia e tutti i premii della virtù, se alle raccomandazioni di Bramante e all' invito suo avesse degnamente corrisposto. « Vastissimo campo (gli avrà detto) dischiudersi al suo ingegno. Le sale del Vaticano, dove il fiore degli artefici, e lo stesso suo maestro avevano lavorato, essere la prima occasione per far conoscere il suo pennello in Roma. Qui, nel centro della cristianità, in mezzo a tante memorie di grandezza antica e recente, in faccia a' più grandi artefici del mondo, e de' più insigni filosofi e letterati, più che nel palagio della Signoría di Firenze, poter far opera immortale. » Nè sì magnanime e cortesi accoglienze potevano essere coronate da miglior successo. Di cui Giulio II non vide che la prima metà, che dovette bastargli per farlo rallegrare di aver co' suoi occhi e col suo favore veduta la pittura toccare la più alta cima del perfetto.

Due principali distinzioni pare a me potersi fare delle opere condotte in Roma dal Sanzio. Nelle prime, che appartengono ai primi anni del suo domicilio in quella città, vedesi l'arte recare all' apice d' ogni perfezione la sua parte interna, cioè la invenzione, composizione, disegno, grazia ed espressione. Nelle seconde, appartenenti agli altri anni, vedesi la medesima arte

acquistar l'ultima perfezione esterna, che è nel colorito e nel chiaroscuro. Ma come nelle opere prime non è difetto di colorito e di chiaroscuro, così nelle seconde non mancano disegno, invenzione, grazia ed espressione. Solamente nelle une prevale eminentemente l'opera dell'intelletto e del cuore, e nelle altre l'opera della mano; il che si potrà ancor più particolarmente significare dicendo, che in quelle Raffaello ritrae della scuola fiorentina, che sopra ogni altra qualità cercò lo spirituale e il sublime dell'arte; e in queste vuol competere co'migliori della veneta e della lombarda, le quali, come ognun sa, fecero loro principale delizia il colore e il chiaroscuro. In tal guisa l'arte della pittura in Raffaello ebbe riunito quello che separatamente faceva il pregio di queste scuole sovrane; e l'ebbe riunito (cosa sopra ogni altra importantissima) con sì alta e profonda considerazione, che la natura de'soggetti ne regolò e determinò l'uso. Esaminiamo cogli esempi (senza dei quali ogni ragionamento torna inutile) questo gloriosissimo fatto della storia della pittura.

Entriamo in Vaticano nella così detta sala della Segnatura, la prima dipinta da Raffaello. Ne'quattro angoli della volta sono ritratte la teología, la filosofia, la poesía, e la giurisprudenza. Ciascuna ha nella prossima facciata una grande istoria. Se gli scrittori della vita dell'Urbinate non ci dicessero, che la storia allusiva alla teología (volgarmente detta la disputa del sagramento) fu la prima pittura, che ivi conducesse, la qualità dell'arte ce lo manifesterebbe; imperocchè a ritrarre quel soggetto, conforme alla sua natura, facea d'uopo che la mente del Sanzio non fosse stata distolta da nuove impressioni, ma pura e viva in lei durasse la memoria delle cose vedute in Firenze; vogliam dire che le immagini di cristiana divozione, che le aveva impresso Masaccio, l'Angelico e il Frate non le fossero state illanguidite dalla vista delle greche statue, e dal rumore di novelle scuole di pittura. In somma conveniva che Raffaello fusse qual egli era appena giunto in Roma.

Vedi in effetto in detta pittura quelle divisioni di figure

che solevano usare i vecchi maestri fiorentini, le quali eziandío piacque rinnovare al suo amiço fra Bartolommeo. Vedi pure l' uso dell' oro nell' aureole de' santi e in altre fregiature. Vedi la composizione tutta simmetrica, che ci fa ricordare dell' Orgagna e del B. Angelico. Vedi semplicissimo il disegno, delicato il colorito. Ma vedi a un tempo verità e varietà mirabile, e un sentimento di cristiana purezza, che non si può descrivere, nelle teste e attitudini degli evangelisti, che coi loro volumi rappresentano il fondamento della teología, e in quelle de' dottori, che disputano de' misteri, e segnatamente dell' Eucaristía; la quale nella sacra ostia posta in sull' altare è figurata; e più di tutte in quelle de' santi e angeli, che sopra di questo altare formano in cerchio una gloria celeste e splendidissima, dentrovi Cristo, la Nostra Donna, S. Giovanni, gli Apostoli e Dio padre in fine, che sopra tutti manda lo Spirito Santo, simbolo della Trinità. È notabile come il Sanzio fra' teologi disputanti ponesse il Savonarola; forse indotto dal pensiero di far grazia al suo amico e maestro fra Bartolommeo. Il quale chi sa quante volte, e con quanto amore e divozione gli avrà in Firenze ragionato di fra Girolamo, e delle sue calde predicazioni, e de' suoi costumi purissimi? Sarebbe per avventura da maravigliare, che un papa avesse comportato di vedere fra' dottori della chiesa un uomo, che d'ordine d' un altro papa era stato appiccato alle forche e bruciato come eretico, se il papa che condannò fra Girolamo, non fusse Alessandro VI; e se Giulio II avesse potuto temere l' autorità d' un uomo morto, quando non gli faceva paura la forza armata di molti uomini vivi.

Ben mi stupisco, che a Raffaello Mengs sia stato avviso, che il Sanzio in questa prima pittura andasse sulle orme degli antichi, per non dispiacere ai partigiani del Perugino, che dovevano allora essere in Roma; come se un riguardo umano, piuttostochè un sentimento divino avesse potuto movere l' ingegno di Raffaello in un dipinto sì miracoloso. Noi stimiamo ch' egli ormasse le antiche scuole, perchè ne aveva ancor l' animo compreso, e perchè gli esempi di quelle erano

meglio acconci a dargli inspirazione in un soggetto di tanta religione.

Alcuni hanno giudicato doversi quest' opera a tutte l'altre del Sanzio anteporre. Ma la loro sentenza non è piena, e però ha incontrato continui oppositori. Dovevano dire con miglior giudizio, che mai più Raffaello non fu nel tutto d'un'opera, così spirituale, come nella disputa del Sagramento; ovvero in nessun' altra opera, l' arte della pittura fece spiccar tanto il sentimento di religione con quella schietta e pura semplicità di linee e di forme delle antiche scuole, quanto nell' opera anzidetta. La quale piacque in guisa al pontefice che fece buttare a terra le storie degli altri maestri e vecchi e moderni, perchè Raffaello avesse il vanto di tutte le sale vaticane. Nè qui vuolsi tacere ch' egli ottenne dal papa di lasciare intatte quelle di Pietro Perugino, ch' erano in sulla volta, per amore e rispetto all' antico maestro. E in vero dopo la ingratitudine de' figliuoli verso de' genitori, non v'ha cosa più indegna e biasimevole della ingratitudine de'discepoli verso de' loro maestri. Il Sanzio, il cui petto era albergo di tutte le virtù, volle che fusse solennissimo l' esempio di sua riconoscenza verso colui, al quale pur doveva i principii di quella sua gloria.

Senza uscire della sala della Segnatura, volgiamoci adesso all' altra parte dirimpetto alla già veduta. Qui Raffaello dipinse una storia allusiva alla filosofia. Non credo che altro soggetto, nè prima nè dopo, l' abbia mai occupato quanto questo. Era mestieri che l' arte fosse soccorsa da una scienza profondissima dell' antichità: perchè dove trovare esempi personificabili di sapienza fuori de' tempi antichi? E d' altra parte dove trovare nei tempi suoi un solo esempio di pittura, che rappresentasse le cose greche con quei costumi, con quelle facce, con quella dignità, e in fine con quella grandezza antica? I pittori del secolo quarto e quinto decimo, come dice Quatremère de Quincy, o non trattarono soggetti tolti dalla storia profana, o se pur qualcuno ne trattarono, non ebbero in mente, che i greci e i romani avevano

costumi lor propri, e che un soldato, un filosofo, un consolo vestirono altramente, che un cavaliere, un monaco, un podestà. Non erano per ancora venute in luce le grandi opere d'Iconografia, dove gli artefici poterono imparare a rappresentar gli antichi con le loro costumanze; e nelle pitture cominciava ad entrare più il gusto artistico antico, che la cognizione letteraria e filosofica delle arti antiche. Quali adunque non dovevano essere le difficoltà presentatesi all' alto ingegno del Sanzio, il quale con differenza dagli altri voleva, che la storia gl'insegnasse le qualità de' suggetti, e la natura viva il modo di rappresentarli?

E poichè mi cade in proposito, non sarà inutile dire alcune parole intorno a ciò che è stato più volte materia di quistione; di quali e quante lettere fusse ornato l'ingegno di Raffaello. Come alcuni avvisarono ch' ei non ne avèsse alcuna, ad altri parve che assai dotto e colto uomo egli fosse. I primi allegarono l'epistola scritta a suo zio a Firenze, più da idiota che da uomo colto. I secondi con più savia considerazione notarono, essere stata scritta quasi nel proprio dialetto, da essere solamente inteso da suo zio; perchè in altre inviate a diversi personaggi, mostrò di sapere scrivere da uomo, non che colto, anzi profondamente erudito delle cose antiche.

La qual profonda erudizione delle cose antiche non gli attribuiremo veramente allora, sendo noto averla più tardi col dimorare in Roma acquistata. Del che fa fede quella sua lettera su Roma antica, indiritta a papa Leone. Ma d'altro canto sarebbe error grande il dire, che nessuna istruzione avesse Raffaello quando pose mano ai lavori della Segnatura, e tutto dovesse a' letterati della corte di papa Giulio. Chè, oltre a non potersi con momentanea istruzione ricevuta e quasi accattata ritrarre le cose con quel profondo sentimento e verità che manifestò l'Urbinate, sappiamo ch' ei si consultava con que' valentuomini, e richiedevali continuamente del loro parere, non così come farebbe un ignorante ad un illuminato; ma cominciava con loro i concetti e l'ordine delle sue dottrine, e pregavali perchè volessero fargli quelle avvertenze, e suggerirgli

quelle notizie, che giudicavano migliori. Non altrimenti scrisse all' Ariosto per pregarlo di esaminare i costumi che pensava introdurre nella disputa del Sagramento, e di non tacergli quali a lui sembrassino meglio acconci ad illustrare e nobilitare il soggetto; e dall' aver posto tra questi Dante Alighieri, mostrò ch' egli non aveva solamente letto la Divina Commedia, ma ne aveva inteso l'alto senso, per dar luogo al poeta fra'teologi che disputavano sull' Eucaristía. Tuttavía pensiamo che le rime del Petrarca, come quello che più al suo animo gentile si confaceva, ancor più del poema sacro dovettero essere cercate e studiate dal Sanzio; e dal trionfo della Fama ricevette la principale inspirazione, ed altresì la principal erudizione per questa seconda storia de' filosofi.

Vorrei dire ancor qui quel che ho detto della disputa del Sagramento; che Raffaello era quale doveva essere per ritrarre perfettamente questa storia della filosofia; avendo maggiormente aggrandita la sua maniera, sì bastasse alla sublimità del soggetto, senza essere ancora entrato in quelle più studiate difficoltà e piacevolezze d' arte, non dicevoli al serio e grave argomento. Immagino, che come nell'altra pittura ebbe caro il ricordarsi delle spirituali cose di Giotto, dell' Orgagna e del Beato Angelico, così in questa avrà ripensato al cartone del Vinci, e alle figure e colorito di fra Bartolommeo, e alle cose degli altri maestri fiorentini che successero immediatamente ai pittori, che l'età del Magnifico illustrarono, e che avevano con esso lui studiato nel gran Lionardo, creatore di quella terza maniera, che fu detta moderna. Laonde nella scuola d' Atene è tutto quel fondamento terribile di concetti e grandezza d'arte, che il Vasari attribuiva al solo Lionardo, con quella dolcezza e facilità naturale, nella quale lo stesso Vasari confessa, che Lionardo fu vinto dal Sanzio.

Ma chi potrebbe esprimere la bellezza di questo mirabilissimo componimento? Poco disse lo storico aretino, dicendo che Raffaello in esso *mostra di volere fra quelli che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto*. Doveva dire, che non pur gli altri, ma sè stesso di gran lunga superò; perchè

in nessuna opera, nè antica nè moderna, la Pittura impiegò con tanta perfezione quei modi, ch' erano richiesti dalla qualità del soggetto. E vaglia il vero, quale divario non è tra questa composizione e l'altra dirimpetto? Era in quella rappresentato un fatto soprannaturale, da riprodurre con quegli ordini omai stabiliti nella immaginazione dell' età religiose. Qui invece si trattava di personificare la sapienza, ragunando insieme quegli uomini che ne furono i principali ministri. Soggetto sì sublime, come fu ignoto in fin allora a' pittori, così porse al Sanzio l' occasione di porgere a' pittori l'esempio della massima perfezione di comporre. Per la quale due cose principalmente si richiedono, la distribuzione delle figure, la espressione generale delle medesime: che devono essere sì congiunte, e direi sì intime fra di loro, che l' una appaia scaturire dall'altra; perchè, se non distribuisci le figure secondo il natural senso dell' istoria che vuoi rappresentare, non ti verrà mai fatto di atteggiarle in maniera, che tu possa ottenere una totale e ottima espressione. Chi guarda nella scuola d' Atene è forza che pensi, che se una compagnía di sapienti si avesse da raccogliere insieme per parlar di scienze, non altrimenti si disporrebbe che noi qui veggiamo. Tanto è naturale, e tanto è nascosta l' arte di spartire e collocare le figure. Chè non vedi posto quel gruppo perchè tornava bene ad empire, o come dicono ad equilibrare il quadro; nè alcun indizio si manifesta di quelle adornezze occhibaglianti, e di quegli accessori o di fabbriche o d'altro, che in tempi susseguenti furono gloria de' così detti pittori macchinisti. Tutto è posto con ragione e con gusto.

Vedesi uno di quei grandi portici a guisa di tempio, che dalla forma fu dal Bellori chiamato Ginnasio d' Atene. Le statue di Apollo e di Minerva rizzate sul doppio ingresso, dicono che quel luogo è sacro alle scienze. Platone e Aristotele, le principali guide dell' umana ragione, in mezzo a foltissimo numero di discepoli e di seguaci attenti a' loro detti, tengono in mezzo, o sia la parte più eminente del quadro. Stimo, che l' artefice accoppiasse questi due filosofi, e al pari li mettesse

per insegnare con visibili figure, che chi ad uno di essi solamente si abbandona, facilmente trascorre nel vizio di quelle ostinatissime sette di Platonici e di Aristotelici: cioè d'idealisti e di scolastici; chimerici gli uni, cavillosi gli altri: là dove, temperando le dottrine del primo con quelle del secondo, si coglie il miglior frutto dell' antica filosofia. Nello stesso piano, a destra del quadro, è Socrate, anch'esso circondato da molti ascoltatori, ma principalmente volto ad istruire il giovine Alcibiade, che riconosci alla bellezza del volto e all' abito di guerriero. In questo gruppo è personificata la sapienza del cuore, cioè la filosofia del giusto e dell' onesto, che era lo studio di Socrate; onde alla gioventù principalmente rivolge le sue cure, come quella che per tempo vuolsi educare alla virtù; ed alla gioventù armata, per dinotare che a' destinati a difendere la patria colle armi è più che ad altri necessario aver l'animo puro e generoso e costante.

Più in avanti, e direbbesi al primo piano a dritta del quadro, riconosci Pittagora, il primo che con più modesto titolo si chiamò filosofo, cioè amadore della sapienza. Egli accerchiato da' principali e più degni discepoli, Empedocle, Epicarmi ed Archita, trascrive in un libro le consonanze armoniche da lui trovate. È notabile, penso io, che il Sanzio non ci rappresenta Pittagora come capo di quella mistica ed enigmatica filosofia, che poi fu sempre il patrimonio de' furbi: ma bensì come inventore della musica, di quella divina arte, immagine della celeste armonía, di cui tanto i primi savi si giovarono per addolcire gli animi, ed assuefargli alla civile unione.

Due altri gruppi dalla parte opposta chiama la nostra attenzione. L' uno, più nel mezzo, è Archimede, nella cui figura ritrasse Bramante: il quale chinato a terra disegna con un paio di seste alcune figure di geometria, e parecchi che stanno a riguardarlo con ammirazione e con segni naturalissimi di varia intelligenza. Chi ha capito la sua dimostrazione, e ne fa le più alte maraviglie; chi si sforza di capirla, e non gli riesce; e chi mostra di essere prossimo ad intenderla. Sovrumano magistero di rendere così vivi e visibili gli affetti.

Nell' altro gruppo vicino è quel famoso Zoroastro, che mostra a più persone la palla del mondo, intorno a cui fu il primo a ragionare con sottigliezza. L' artista destramente lo colloca voltato, forse per nascondere il volto che non avrà potuto trovare quale conveniva ad un uomo che ha dato luogo a tante favole e astruserie. Accanto a Zoroastro figurò il suo maestro e sè stesso. Dobbiam credere che ciò facesse a caso, ovvero perchè gli veniva bene a compiere quel gruppo? A me parrebbe da giudicare ch' egli, e il suo maestro (le cui massime doveva sapere) volessino mostrare di quanta importanza rispetto ai principii della creazione sarebbe il conoscere le dottrine di quel sapiente antichissimo; i cui libri o ci furono nascosti o distrutti, perchè rimanessimo al buio di tante cose risguardanti il mistero doloroso della nostra vita. Certamente se a me qualcuno dicesse: di tutti que' filosofi raccolti da Raffaello, quale maggiormente t' invoglierebbe di ascoltare, risponderei: Zoroastro.

Diogene, capo della cinica filosofia, di quella filosofia, che la nostra vita considerando quale è realmente, e non quale ce l' abbiamo noi architettata nella nostra immaginazione, intese a dispettare la vanità e malvagità della natura umana, e a fuggire sì i piaceri e sì le noie del vivere civile, eccolo là in mezzo tutto solo e sdraiato per li gradini del portico, proprio come lo descrive il Petrarca nel III *della Fama*.

Assai più che non vuol vergogna, aperto.

Chi neghererebbe, che avendo qui Raffaello ritratta la filosofia, non sia stato proprio da essa filosofia guidato nel distribuire le figure di que' savi, e de' loro discepoli, e nel dare loro le più varie e naturali e convenevoli attitudini, sì che producessero quella dignitosa quiete voluta dal soggetto? Alla qual quiete il disegno, il colorito, il chiaroscuro e ogni altro magistero d' esecuzione serve mirabilmente. Il primo non è quale usò nelle antecedenti opere; alcun poco ritraente della vecchia scuola e più accomodato allo spirituale delle

cose religiose; e nè anche quale mostrò dopo veduto Michelangelo; cioè più gagliardo e acconcio a figurar sibille e battaglie e incendii: ma nobile e puro e direi tranquillo come richiedeva una compagnia di filosofi, che placidamente e gravemente si raccoglievano a discorrere delle scienze. E quanto al colorito e al chiaroscuro, furono anch' essi quali dovevano essere in opera composta più per pascolo dell' intelletto, che per lusinga degli occhi. Nulla di pittura ci rimane disgraziatamente de' migliori secoli della Grecia; ma sappiamo che quei grandi maestri nel dipingere le sublimi storie, e nel dar vita alle magnanime passioni, impiegarono il colorito, come mezzo sensibile di ottenere una più viva espressione del concetto: guardandosi di farne quell' incantesimo di alcune scuole moderne. Raffaello che aveva ingegno e animo antico, mise nelle sue opere quei colori, de' quali parevagli l' uso opportuno e necessario, nè volle che l' attenzione richiesta ai gravi ragionamenti fosse stornata da quelle vivissime carnagioni, e da quei sbattimenti, e giuochi di ombre, e difficoltà di prospettiva, che in altro subbietto sarebbero riuscite cose non pur piacevoli, anzi profittevoli. Delle quali quando stimò bene l' usarne, fece vedere, che al pari d' ogni altro n' era maestro. Ma se nella così detta scuola d'Atene, non rese lusinghiero nè soverchiante l' effetto del colorito e del chiaroscuro, non perciò li privò di quella grazia e vaghezza, che era propria del suo ingegno e che fino allora non aveva sì maestrevolmente dimostrato in altra dipintura; e ci accordiamo pure col Mengs, di avere il Sanzio unito e sfumato meglio le tinte, talchè la loro degenerazione si vedesse a più distanza, dando più forza sì a' chiari e sì agli scuri, e pennelleggiando con maggior franchezza. Fece pure meglio che altrove, circolar l' aria fra figure e figure, ingrandendo maggiormente quelle, che più dappresso si veggono; e pe' panneggiamenti sbandì ogni minima imperfezione della vecchia scuola, operando che secondo l' ampiezza delle pieghe i chiari si distribuissero e riflettessero. In una parola Raffaello disegnò e colorò quella storia con tutta quella perfezione conveniente alla sublimità del componimento.

Il soggetto della terza storia è la poesia: dove l'artista potè più sfoggiare in vaghezze d' arte, essendo che ai poeti è propriamente richiesta una certa festosità e leggiadria, che non si addiceva ai pensosi e accigliati personaggi della filosofia. Qui non è il severo ordine di un ginnasio: ma bensì un monte con intorno ombrosi lauri, le cui verdeggianti foglie fa tremolare il dolce spirar d' aure freschissime. È il Parnaso con tutte quelle bellezze immaginate dagli antichi. Vedi nel mezzo il Dio dell' armonía, il biondo Apollo con le nove muse, e qua e là sparsi tutti i più famosi poeti.

Vuolsi notare che l' artista in questa storia giudicò potere anche l' età moderne, senza allusioni, pigliar parte; poichè Dante, Petrarca, e Boccaccio possono stare con qualunque maggior poeta greco o latino. Forse i più severi potrebbero appuntarlo di avere fra cotanto senno dato luogo ad alcuni poeti della corte di Giulio II, come al Sannazzaro e al Tibaldeo. Ma a Raffaello, quando non era assolutamente vietato, non dispiaceva di gratificarsi un poco a' contemporanei, a fine di meglio richiamare la loro attenzione sopra le sue opere; pensando forse che quel che si fa tanto vale, quanto importa al tempo presente. Esempio non disutile eziandío agli scrittori, i quali, trattando cose antiche, devono il più che possono avvicinarle a' presenti, come fanno gli astronomi che le lontane stelle ci mettono quasi sotto gli occhi.

Ma non dilungandoci in queste considerazioni, fermiamoci alcun poco a considerare le figure di quei poeti, sparsi pel monte, chi ritti, chi scrivendo, altri ragionando, ed altri cantando o favoleggiando a tre, a quatttro, a sei, secondo che è parso all' artefice di scompartirgli. Omero tra Dante e Virgilio è il gruppo che maggiormente tira sopra di sè la maraviglia, e l' attenzione di chi guarda; come quello, dove le più alte cime della greca, latina e italica poesia sono figurate. Sulla sommità del monte, a destra delle muse, sotto un albero grandeggiano tutti e tre in piedi. Il cieco cantore invaso da spirito divino, e con la fronte levata canta versi; i quali uno che siede a' piè scrive, forse per ricordare quel che di lui fu detto, essere an-

dato, cioè, cantando in più luoghi i suoi libri, che, trascritti e raccolti, furono poscia in giusti poemi ridotti. Dante e Virgilio (l'uno contemplativo e macro, quale gli studi e le sventure lo avevano fatto, l'altro di più felice aspetto, qual doveva essere chi sempre visse nelle grazie e lautezze del più fortunato imperatore) guardandolo con grandissimo affetto, mostrano che sopra ogni altro l'hanno caro ed onorano, e de' suoi versi prendono la migliore sostanza. Ovidio, Tibullo, Catullo, Properzio, Ennio, e la dotta Saffo, e l'amoroso Petrarca e il leggiadrissimo Boccacio, anch' essi nelle varie sembianze e attitudini esprimono l' indole diversa. Nè si potrebbe mai dire la vivezza di quelle teste, che nella loro bellezza spirano un fiato di divinità, quale rappresentano le loro opere immortali.

Qualcuno in questa nobilissima pittura del Parnaso nota che il paese è piuttosto meschino. Ma è pur da considerare che sebbene Raffaello in questo soggetto sfoggiasse più in vaghezze d'arte, pure non si lasciò in modo allettare, che dimenticasse, ancora la poesía essere frutto di grave e seria meditazione; massime se è rivolta al fine civile che Omero e Dante si proposero. Anzi ella può allora chiamarsi la più efficace sapienza, il più santo ministero della filosofia: quindi il savio pittore non permise che un troppo vago e leggiadro paese distraesse l'attenzione che sopra di loro richiamavano i poeti.

Quarta storia del Sanzio si riferisce alla giurisprudenza, divisa nelle due ragioni, civile ed ecclesiastica: usando della material divisione, che della parete, dove doveva esser figurata, faceva una finestra: onde da una banda è l'astuto Triboniano che il codice da lui compilato presenta a Giustiniano, il quale nella sua imperatoria ignoranza gli dà il nome, e nell' altra papa Gregorio IV, che consegna le sue decretali ad un avvocato del concistoro; e, non volendo lasciare ignuda la parete sopra la detta finestra, ne fece opportuna ed utile occasione di allegoríe al medesimo soggetto con dipingervi in tre grandi figure di femmine sedute, le tre virtù, che devono

essere il fondamento delle legislazioni, cioè la Prudenza, la Temperanza e la Fortezza.

Figurò la prima con due facce, l'una di giovane che guarda nello specchio, postole da un putto per simboleggiare la scienza e l'altra di canuto vegliardo con una face, che tiene in mano un altro putto, simboleggiante la luce delle cose passate. La Fortezza che le siede da un lato col ramo di quercia, e la Temperanza che le siede dall'altro con un freno nelle mani, mostrano come i prudenti legislatori devono avere animo forte, e a un tempo moderato. Pare che nella virtù della fortezza, avente in mano la quercia, la quale altresì era nell'impresa di Giulio II, volesse esaltare quel papa, che gloriavasi di usarla contro gli stranieri venuti in Italia, e da lui chiamati barbari; tanto più che nella figura di Gregorio IV, che è sotto, ritrasse di naturale esso Giulio, insieme con parecchi cardinali che lo circondavano. Ancor qui Raffaello si prese libertà di ritrarre ne' passati il volto de' presenti: e qui ancor più gli era utile, trattandosi di personificare la giustizia delle leggi.

Come il soggetto richiedeva, la composizione di questa pittura è semplicissima e piena di maestà. Quindi il disegno, osserva Quatrèmere, è più largo che nelle altre istorie, e la maniera di colorire più vigorosa, anche perchè in quest' ultimo lavoro della Segnatura, aveva acquistato maggior pratica e franchezza nel maneggiare i colori a fresco; e quasi senza avvedersene era sempre andato allargandosi nello stile, secondando le stesse qualità degli argomenti. Spirituale in principio, sublime di poi, vivace in processo, maestoso in ultimo, mostrò nella prima sala, tutta di sua mano compita in Vaticano, che l'arte mercè sua non aveva da elevarsi più in quella parte di essa che noi appellammo interna, cioè rivolta più a pascere lo spirito, che a dilettare i sensi, più intenta ad istruirci che a deliziarci. E non sono di fatti raccolti e renduti visibili tutti i beni della vita umana nelle quattro storie da noi descritte? La religione che insegna ad amare, la filosofia a pensare, la poesia a commoverci, la giurisprudenza a ben vivere, non ci condurrebbero ad una perfetta felicità se la prima non

guastassero le ipocrisíe e le superstizioni; la seconda i sofismi e le chimere; la terza le stranezze e le oscurità; la quarta le ingiustizie e le tirannie?

Incresce, che di storie sì sublimi, e le più importanti che abbia la pittura, faccia il Vasari quella tanto confusa descrizione: mescolando l'una con l'altra, e credendo, che intenzione del pittore fusse di figurare non so quale accordo della teología con la filosofia. Pare che lo storico avesse l'occhio a qualche capricciosa e infedele stampa; e dell'originale, che pur doveva aver visto e contemplato, non si ricordasse pienamente. Di che non vorremmo scusarlo; anzi diremo, essere in ciò i maggiori suoi torti pe' quali alcuni lo hanno ingiustamente chiamato scrittor parziale ed astioso.

Avendo noi ragionato di quelle opere, nelle quali Raffaello toccò gli estremi dell'ultima perfezione, e nelle quali per conseguenza l'arte giunse al più alto colmo della gloria, non dispiaccia che dall'esame di esse facciamo scaturire alquante non inutili considerazioni, intorno al modo più acconcio e migliore di scegliere e ritrarre il bello naturale. Vero è che più volte abbiamo toccato di questa materia; e più altre volte ci accadrà toccarne. Ma chi vorrà negare ch'ella non sia oggi la più importante e la meno altresì dichiarata? Per lo che ne abbiamo fatto principal fine di quest'opera: rifrustandola cogli esempi sì di coloro che recarono l'arte alla maggiore eccellenza, e sì di quelli che la medesima arte corruppero: chè dal più o meno ritrarre le cose dal vivo della natura venne a poco a poco l'ottimo e il pessimo della pittura. Ora ci faccian lume i perfetti esempi: come sono la disputa del Sagramento, la scuola d'Atene, il Parnaso, e la Giurisprudenza; che dopo il Cenacolo del Vinci, ci mettono nuovamente in sulla via e in sull'autorità di sapere in che veracemente consista la imitazione del bello naturale. Dove in primo luogo è da considerare che Raffaello recò l'arte all'ultima perfezione senza il soccorso delle statue greche, e senz'altro studio o modello che quello della natura viva: e in secondo luogo ch'egli ritrasse la detta natura viva, scegliendo da lei le im-

magini più belle e più acconce a' suoi suggetti, senza la temerità di correggerle o di migliorarle nelle loro parti.

Se il Vasari non ci avesse detto, che pittore alcuno non potrebbe formar cosa più leggiadra, nè di maggior perfezione delle figure della disputa del Sagramento, basta guardarle per convincersene. Pur giova che vi sia e campeggi l'autorità di quel grand' uomo; il quale con quella sua grazia e bellezza di stile, veramente degna di descrivere tanti miracoli d'arte, così ne ragiona. *L' arie delle teste sono più celesti che umane, come si vede in quella di Cristo; la quale mostra quella clemenza, e quella pietà, che può mostrare agli uomini mortali, divinità di cosa dipinta. Conciossia fusse che Raffaello ebbe questo dono dalla natura, di far l' arie sue dolcissime e graziosissime, come ancora ne fa fede la nostra donna, che messasi le mani al petto guardando e contemplando il figliuolo, pare che non possa dinegar grazia; senza ch' egli riservò un decoro certo bellissimo, mostrando nell' arie dei santi Patriarchi l' antichità, negli apostoli la semplicità, e ne' martiri la fede. Ma molto più arte ed ingegno mostrò ne' santi dottori cristiani; i quali a sei, a tre, a due disputano per la storia, e si vede nelle cere loro una certa curiosità ed un affetto nel voler trovare il certo di quel che stanno in dubbio; facendone segno col disputar con le mani, e col far certi atti con la persona, con l' attenzione degli orecchi, con lo increspare delle ciglia, e con lo stupire in molte diverse maniere, certo variate e proprie, salvo che i quattro dottori della chiesa, che illuminati dallo Spirito Santo snodano e risolvono con le scritture sacre tutte le cose degli evangelii, che sostengono quei putti che gli hanno in mano volando per l' aria.*

Così il Vasari, parlando della disputa del Sagramento. Evvi mai alcuno che stimi non giuste, non veraci, non proprie le lodi dello storico aretino? Se nessuno ci ha, come io credo, non dispiaccia di ascoltare in pari tempo uno scrittore moderno, non sospetto in tale quistione, il signor Quatremère de Quincy; il quale parla in questa sentenza. *I caratteri delle*

teste nella disputa del Sagramento sono pieni di verità, ma di quella verità, che secondo gli usi del XV secolo, è quella del ritratto. Ora da queste due testimonianze (delle quali andando a Roma possiamo ad ogni momento co' nostri occhi certificarci) scaturisce limpida e necessaria la conseguenza, che si può dare alla pittura tutta la maggiore espressione divina, senza guardare altro che i modelli della natura viva.

Procediamo alla scuola d'Atene. È egli vero che qui l'arte grandeggia così in ogni parte, che mai nè prima nè dopo videsi componimento di sì sublime perfezione? Non ispira a quelle teste la più venerabile dignità e nobiltà? Non mostrano co' loro aspetti vivissimi di favellar ciascuno della scienza che gli appartiene? In fine non eccitano tutte quelle figure così ritratte e atteggiate la massima reverenza e affetto nell'animo di chi guarda? Se questo è, come nessuno che abbia intelletto vorrà certamente recare in dubbio, veggasi se il Sanzio ottenne tanta mirabile perfezione altrimenti, che cavandola del naturale. Veggasi se vi ha fisonomíe, le quali non sieno ritratte dal vivo. Veggasi infine se alcuno *idealismo* entrò mai nella sua mente. Che vi sia stato chi oggi abbia scritto che Raffaello dopo la disputa del Sagramento cessò di esser puro, e altresì naturale dipintore, non è da stupire, quando si considera il fantastico e travolto modo del giudicare odierno. Ma chi sensatamente e attentamente guarderà nella scuola di Atene, s'accorgerà che il divino urbinate giudicando la natura in ogni tempo più o meno spesso riprodurre certe sembianze, che furono proprie di alcuni uomini, divenuti immortali per opere di sapienza, di quelle si aiutò nel figurare quegli antichi, accomodandole perfettamente al costume che di loro cercò nelle storie, o anche vide nelle medaglie che cominciavano a tornare in luce. E vaglia il vero, nel tempo stesso, che viveva Raffaello, non era al mondo quel Bastiano da S. Gallo, al quale fu meritamente dato il soprannome di Aristotele, perchè pareva, secondo un antico ritratto, ch'egli a quel grandissimo filosofo somigliasse? Da più d'uno ho sentito dire, e a me stesso è sembrato, che la testa di Paolo Costa, illustre lette-

rato dell'età nostra, avesse molta somiglianza col ritratto che è creduto di Socrate. Ho citato questi esempi di persone note, non per altro che per mostrare, la natura in ogni tempo riprodurre alcune fisonomíe atte ad esprimere anche le cose più lontane e di maggiore dignità. Noi non sappiamo di certo qual faccia avesse Diogene; ma se di lui si può conghietturare da quel che sappiamo della sua vita e de' suoi costumi, diremo che fu quale Raffaello ce lo figura nella scuola d'Atene. Dove, in una parola, quando al ritratto di qualcuno potè dar luogo, non gli parve sconvenevole, che che ne dicano i moderni *idealisti*. E a chi per avventura dispiace di vedere fra antichissimi Sofi la immagine di Pietro Perugino, di Bramante, del Bembo, e per tacere di altri, dello stesso Raffaello? Se quelle facce non erano del tempo di Aristotele e di Platone, meritavano di essere.

Ma introducendo il Sanzio nelle sue opere, e segnatamente nella scuola d' Atene, ritratti naturali, studiò di trovarli, quali al suo subietto bisognavano, senza fare in essi alcun mutamento, ovvero ne modificasse un poco le fisonomíe, tanto che rappresentassero le cose con maggior perfezione. Veramente esaminando i ritratti introdotti nella disputa del Sagramento, e nella scuola d' Atene, non ci resta dubbio ch' egli piuttosto facesse di tutto per trovare in natura tali sembianze, che senza bisogno di variazioni rappresentassero i soggetti, come, per tacere dell'altre, son quelle del Bembo, di Bramante e di Federigo Gonzaga nelle figure di Platone, di Archimede e di Alcibiade: e se pure fece alcuna modificazione, fu questa tanto leggiera e giudiziosa, che il vivo e il naturale nulla vi scapitarono. Laonde ci sembra da diffidare non poco della massima di quelli, che dicono essere mestieri prendere le immagini dal vivo, ma poi doversi migliorare coll' arte, acconciare. rettificare, e così via discorrendo; chè in tale faccenda convien procedere con infinito riguardo e cautela; agevolmente per questa via (la quale a prima giunta par lecita e buona) insinuandosi ed abbarbicandosi quella licenza di maniera, distruggitrice d' ogni bellezza. Egli è ben più facile peggiorare

che migliorare la natura; la quale se a quel volto ha dato quel naso, quella fronte, quella bocca, e forse anche quella figura, ha inteso generalmente di rappresentare quella fisonomía e quella persona, che fosse differente dalle altre, e nella sua singolarità avesse una grazia tutta sua propria. Oltre a ciò, chi non sa che la vivacità e la grazia ci vengono più spesso da quelle bellezze naturali che non hanno perfettissima proporzione di forme? E quante volte non accade sentir dire: quella donna è bellissima: ma ella ha più della statua che della persona viva: mi piace più l'altra men bella: è più animata e più graziosa. Quasi mai la natura non accoppia estrema espressione di vivacità, di spirito e di grazia, ed estrema proporzione ed armonía di tratti. E d'altra parte il fine principale della pittura è di figurare quello che più muove ed alletta. Nè io con questo discorso intendo già di raccomandare la imitazione di ciò che non è bello. Mia intenzione è di far conoscere praticamente e coll'esempio di Raffaello, che gli artefici dovrebbono, il più che è possibile, schivar di variare, con la speranza di far meglio, le immagini che ci dà la natura; o almeno farlo con tanto riguardo e cautela, che la maggiore non saprei dire; e in vece, se amano più la gloria che il guadagno, dovrebbero raddoppiare il loro studio e le loro indagini nel cercare quelle sembianze naturali, che paressero più belle e più acconce al soggetto, e per ciò non bisognevoli di alcun cangiamento. Anzi crederei che non per altro dovesse essere lecito di correggere cautamente i modelli naturali, che per levar loro quelle imperfezioni causate da usi e da maniere di vivere e di vestire, che spesso viziano la natura stessa, e la fan parere men bella di quello che ella è in fatto. I calzari, le cinture, gli affibbiamenti, ed altre foggie, spesso strane, non di rado nocive alla sanità, senza dubbio sformano, o almanco alterano le forme de' piedi, de' fianchi e delle altre membra, specialmente nelle femmine, che più attendono alle gale. Se l'artefice, confrontando più modelli, e studiando esattamente (il che importa assaissimo) il carattere loro, per non acconciare ad un corpo gracile e gentile il piè o la gamba d'un

corpo gagliardo e nerboruto, cercasse di riparare a' sopraddetti guasti, meriterebbe lode e ammirazione, essendo ch' egli non varierebbe le bellezze della natura, ma le ridurrebbe al loro primo stato, con far opera d' intendere com' elle erano avanti di essere offese.

Ciascuno facilmente si accorge, che fin qui il discorso è tutto intorno alle forme, le quali per loro stesse e senza un'estrema violenza non si alterano. Chè quanto alla espressione degli atti, è stato già detto non potersi ella avere da un modello prezzolato; il quale non s' atteggerà mai a quel pianto, a quel riso, a quella collera che tu nell'atto devi esprimere; e però alla detta espressione è mestieri sopperire, non con quei modi di convenzione tolti da' marmi antichi, ma sì bene con la ricordazione del vero. Ci può essere il vivo, e mancare il vero, e perchè siavi l' uno e l' altro, è d' uopo ritrarre le cose come se la natura in quel momento operasse per proprio eccitamento; e siccome non è in nostra facoltà di farla liberamente e spontaneamente operare, così dobbiamo serbar la memoria di quando per caso l' abbiamo veduta in libera e spontanea azione; e se alcuno negasse che in ciò consiste la massima eccellenza dell' arte, negherebbe cosa più chiara della stessa luce; e non dispiaccia che vi appicchiamo qualche altra parola.

Quanto è raro ad un artista possedere la sopraddetta memoria del naturale, altrettanto è comune l' abusarne come chi molte volte raccontando un fatto da lui veduto, aggiunge o toglie al fatto medesimo, o per non averlo bene osservato o per essergli fallita la memoria di esso, o finalmente per un istinto che molti hanno di non riferire la nuda verità. Ecco la ragione perchè osserviamo la corruzione nelle arti manifestarsi prima nelle espressioni e ne' movimenti delle figure, e poi trapassare alle forme, che, per essere più salde, resistono più al capriccio di chi cerca novità. Però all' artista che vuol fama durevole non deve saziarsi mai di osservare gli spontanei movimenti della natura; e siccome la memoria può fallire, non farà male a prenderne ricordo con qualche segno, per quindi nelle occasioni ritrarre le cose fedelmente, come sa di averle vedute. In-

segnamenti son questi del gran Lionardo, da noi già in altro luogo dichiarati; i quali oggi una miserabile gara di contendere rende oscuri ed inefficaci; e però qui gli abbiamo voluto ripetere, parendoci sopra ogni altra cosa importantissima la distinzione che fra il *vivo* e il *vero* devono fare gli artefici.

Avendo noi qui mostrato, che l'arte del dipingere, per virtù del Sanzio, s'alzò all'ultima eccellenza col ritrarre fedelmente le cose dalla viva natura, potrebbe qualcuno pigliar motivo da ciò per fare la seguente quistione. Essendo tanto vario e vasto il campo della natura, qual norma terrà mai l'artista nel cercare quelle immagini vive che sembrino le più belle e proprie, e perciò non bisognevoli di cangiamento? Non tutti vedono il bello cogli stessi occhi. A taluni par bellezza quella che ad altri non pare; onde s'insegnerebbe confusione e disordine nelle menti degli artefici, qualora non avessero una guida da conoscere quel che è realmente bello.

Se la natura è vasta e varia, tanto meglio per l'artista, che ha più da scegliere. Il quale non può, nè deve avere altra guida, che il proprio sentimento, educato dall'esperienza di veder quelli, che innanzi a lui, con egual sentimento scelsero il bello naturale. E chi sarà mai il giudice di questo sentimento? Il sentimento di tutti gli uomini, confermato da più generazioni: che è pur cosa impressa negl'intelletti e ne' cuori dalla medesima natura. Onde si dirà ottimo artefice, quello, la cui maniera di vedere la natura è a grado di più uomini e di più etadi. Anzi è questo ciò che costituisce il vero essere dell'artista. Nè per altro sopra ogni altro vola Raffaello: avendo egli avuto il dono di trovare in natura immagini e fisonomíe, che riuscissero le più gradite ed acconce. Nè v'ha altra via per divenire artista di ogni età; atteso che chi ritrae la natura con una norma stabilita, potrà piacere a quel tempo che fu trovata quella norma; dispiacerà ad un altro, cui quella norma non paresse più buona, come la sperienza ci ha dimostrato, e come vedremo nel corso di questa storia. Ma chi ritrae le cose dal vivo, secondo che elle maggiormente movono

ed allettano, sarà artista di ogni età, come fece esso Raffaello, e tutti quelli che tennero la stessa via: quantunque ognuno mostrasse maniera diversa; perocchè molti sono gli aspetti della natura imitabile: e ciascuno può e deve prendere quello che a lui meglio si confà. Fu caro a Lionardo, sopra ogni altra cosa, il sublime: a Michelangelo il terribile; ad Andrea il semplice; al Frate il grandioso; a Tiziano e al Correggio lo splendido e il leggiadro: ne mancarono di quelli, come i fiamminghi e gli olandesi, che si dilettarono in bizzarrie e naturalità; onde ne nacquero tante scuole e maniere differenti e pregevoli per diverso magistero: il che non sarebbe intervenuto, se il loro operare e studiare la natura non fosse stato l'effetto del proprio e libero sentimento.

E riguardo a questo sentimento aggiungerò, ch'esso vale sopra ogni altra cosa a mantener vivo e durabile il piacere nelle arti, e d'altra parte deve necessariamente mancare, se l'artista non isceglie da sè stesso le bellezze della natura; dappoichè l'opera, o sia quel che di suo proprio mette l'artista consiste per l'appunto nello scegliere le dette bellezze. Pigliando d'altrui questa scelta, è forza che diventi insensata materialità, o un freddo ed imparato esercizio: come si vede negl'imitatori delle statue greche; i quali non imitano la natura, ma ritraggono più o meno materialmente la imitazione fattane dagli antichi; onde la loro arte non è figlia, ma nipote di essa natura, come disse il gran Lionardo; e i nipoti si hanno men cari che i figliuoli. Teniamo per certo, che dispiace meno una scelta propria non tanto perfetta, che una scelta accettata da altri, perfettissima. Ma i greci, per le loro civili istituzioni, ebbero modelli vivi più perfetti, che mancano a noi. E noi dobbiamo contentarci di quel che abbiamo di meglio. Diversamente accade, che, per cercare una perfezione che non ci è porta dalla natura viva, leviamo all'arte la miglior dote, ch'è il sentimento.

Oppongono alcuni, che chi principia a coltivare un'arte qualunque, è mestieri che muova dal più facile; e il mettere un giovane alla imitazione del vivo, piuttosto che a quella delle

statue, è un accrescergli le difficoltà dell'arte: è un farlo camminare per una via assai più lunga e penosa.

Io so che di questo argomento, come di gagliardissimo usbergo, si cingono alcuni nelle presenti controversie degli artisti. Ma è pur qui che io gli aspettava; cioè al punto dove l'arte per la disputa del Sagramento e la scuola d' Atene è pervenuta a tale altezza, che più non può alzarsi. Come hanno fatto coloro, che in dugento trentacinque anni ve l'hanno spinta? (Che tanto è il tempo dai principii di Giotto alle opere della Segnatura.) Hanno cominciato dallo studiare nelle statue? Ma queste o non erano diseppellite, o non erano ancora divenute *tipo* di bellezza agli artefici. Qual modo adunque hanno tenuto? Ecco quel che si ha da esaminare, piuttostochè strepitare, battagliare, mettere in campo tante e sì diverse e sì astratte quistioni intorno al bello: le quali non servono che a maggiormente confondere le teste de'giovani, che all'arte s'indirizzano.

Pigliamo la storia, in ogni cosa luce e maestra di verità. Con essa alla mano vediamo se noi facciamo come hanno fatto coloro, che pervennero all' ottimo. Cimabue cominciò dal ritrarre la natura: ma, essendo il primo, la ritrasse imperfettamente. Giotto, che fu suo discepolo, veggendo operare, non solo imparò l'arte, ma riuscì col suo ingegno mirabile a ritrarre il vivo assai meglio, che non fece Cimabue. Taddeo Gaddi, Simon Memmi e Pietro Cavallini, che videro operar Giotto, cercarono di profittarne, e così gli altri che vennero dopo sino a Masaccio; il quale, anch' egli avendo veduto operare i discepoli di Giotto, si aperse la via a recar l'arte ad un' altezza maravigliosa. Con questa successione di artisti, che gli uni vedevano gli altri ritrarre il naturale di generazione in generazione sempre meglio, i modi di esecuzione vennero a perfezionarsi, e l' arte, com' è detto, fu veduta giungere all' altezza di Masaccio. Dall' altezza di Masaccio salì alla perfezione di Raffaello con la medesima successione: perchè Masaccio videro operante il Lippi, l' Angelico, il Gozzoli, il Verrocchio, Pietro della Francesca, il Baldovinetti, Melozzo ed altri mae-

stri. I quali poscia furono veduti operare dal Botticelli, dal Ghirlandaio, dal Pollaiolo, dal Signorelli e dal Perugino, e questi in fine vide Lionardo e Raffaello, perfezionatori dell'arte. E di ciò non solo rendono fede le parole degli storici, ma ancora le opere degli artefici, avendo noi osservato fin qui come le prime opere loro si scambiano con quelle de' loro maestri. Riconosci la maniera del Verrocchio nelle prime cose del Vinci. Ti mostrano tutto Perugino i primi dipinti di Raffaello. E per toccare delle altre scuole, è tutto l'andare del Mantegna ne' cominciamenti del Correggio. E daresti al Bellini le primizie del pennello di Giorgione e di Tiziano, e a Giorgione i maggiori avanzamenti del Vecellio.

Il che per altro non voleva dire che gli uni imitassero gli altri: ma sì bene che tutti guardavano e ritraevano il naturale con que' modi, che usava colui, ch' essi volevano seguitare. Chè il ritrarre le cose dall' opera di un altro, è copiare e non imitare: giacchè dalla natura infuori nient' altro s' imita; e quelli che intendono d' imitare le opere altrui, non imitatori, ma copiatori devono chiamarsi. Ecco perchè nel quattrocento e nel cinquecento si trovano somiglianze di fare tra la maniera di uno e quella d' un altro, e si nota che i più sommi hanno molti seguaci ed imitatori, senza che per altro le opere di questi secondi manchino di vivezza, e mostrino servitù, come fu veduto quando gli artefici escirono di quella via, e gli occhi tennero generalmente rivolti ai così detti *tipi* delle statue greche. Per lo che dovrebbe essere incontrastabile l' inferire, che la traccia loro, direbbe il poeta, è fuori di strada; che i tipi non son buoni che agli stampatori di lettere; e che per conseguenza ultima, a voler far risorgere l' arte all' altezza del quattrocento e del cinquecento, non esserci di meglio, che far rinascere quelle spontanee scuole, che i nostri antichi chiamavano modestamente *botteghe*, sì alla pittura, e ad ogni altra arte profittevoli.

Nè la ragione, chi la voglia sapere, è oscura: conoscendosi per esperienza, essere assai diverso veder uno che opera sul vivo modello per sentimento proprio (il quale dal giovane fu

eletto a suo maestro, perchè la maniera di lui confacevasi meglio all' indole del suo ingegno), e l' essere forzato a studiar precetti ed esempi, che devono egualmente servire a centinaia di giovani, assembrati nello stesso luogo, per ricevere l' impronta dell' arte, come il conio delle monete. È proprio dell' umano istinto il conformarsi a cui vede operare; cotalchè i giovani artisti del decimo quinto e decimo sesto secolo, guardando un maestro che per gli avanzamenti antecedenti dell'arte riusciva a contraffar meglio il vero, facevano a poco a poco l'occhio a quel magistero, e quindi si provavano anch'essi. Certo dapprima la loro imitazione del vivo sarà riuscita felicissima; ma non perdendosi d' animo, e continuando a studiare la natura vera, e a guardar quelli che la ritraevano meglio, pervenivano più presto o più tardi, secondo la diversa facoltà di ciascuno ingegno, a quella possibile perfezione. E Raffaello stando col Perugino non fu sì felice nel trovare e ritrarre le più care bellezze della natura, come dopo veduto a Firenze Lionardo. La qual felicità crebbe sempre, e giunse al più alto grado nella disputa del Sagramento e nella scuola d' Atene. Capisco che il numero degli artefici sarebbe minore dove cominciassero dal ritrarre il naturale. Ma che importa? Ognuno vorrebbe piuttosto un Raffaello ogni cento anni, che una turba di mediocri nella stessa generazione. Chi non è nato per sentire e scegliere da sè il bello naturale, o chi è sì povero di fortuna da non potere aspettare il tempo che ci vuole per procurarsi dal vivo un modello convenevole, faccia altro mestiere che quello del dipingere.

Le quali cose essendo così, come pur troppo sono, a me pare che oggi il male venga da que' medesimi che dicono di non volerlo. I quali, giunti al magisterio dell'arte, piuttostochè svillaneggiarsi e lacerarsi l' uno l'altro, quasi le Erinni e non le Muse presiedessero alle arti, dovrebbono porgersi, come i passati, ad esempio alla gioventù, quando operano nelle loro officine, e tengono dinanzi il vivo modello per propria opera: e questa gioventù non rigettare, invidiare, vituperare, ma accarezzare, incuorare e proteggere; siccome praticarono que'no-

stri buoni antichi, e sopra ogni altro (il che apparirà più oltre) il celeste Raffaello.

Oppongono altri: egli è vero, che l'arte avanzò sempre collo studio del naturale, e senza il *tipo* delle cose greche fino al Sanzio. Ma quanti anni non corsero da Giotto all'Urbinate? Onde per ripigliare quel medesimo sentiero, saremmo necessitati a rientrare nella infanzia della pittura.

Veramente fra le due cose, o di proseguire in una maturità non buona, o di tornare ad una infanzia eccellente, non sarà peggior consiglio appigliarsi alla seconda; perchè con una eccellente infanzia si perviene sicuramente ad una bella ed ottima virilità; laddove con una maturità non buona si va verso la vecchiezza brutta e ad una morte pessima. Nè dovrebbe essere discaro alla presente generazione di mostrarsi principiante, qualora dai suoi principii dovesse riconoscere la perfezione l'età vegnente. Furono poco gloriosi i secoli quarto e quintodecimo? Ha loro piccolo obbligo il secolo di Raffaello? E se dovessimo noi giudicare chi più dell'arte ha meritato, Giotto e Masaccio, o Lionardo e Raffaello, non attribuiremmo ai primi tanto maggior merito de'secondi, quanto che essi dalla barbarie tirarono fuori l'arte, e la condussero sì alta, che agevol cosa fu ai secondi il darle il colmo dell'eccellenza?

Ma vediamo un poco, se è poi sì inevitabile la necessità di tornar fanciulli nell'arte, tenendo la stessa via, per la quale camminarono i pittori da Giotto a Raffaello. A noi veramente non parrebbe; considerando, che in Giotto e nella scuola di lui, non era difficoltà alcuna di scorgere il miglior bello naturale, e di sceglierlo con giuste proporzioni; ma la difficoltà grande era ne' modi di esecuzione, cioè nella parte esteriore della pittura, che maggiormente si riferisce alla mano dell'artista; e per questa ci vogliono più generazioni innanzi di toccare il perfetto. Per lo che Giotto e i suoi seguaci avranno bene veduto, che in natura sono ombre, sono varietà e illusioni di colori, sono lontananze e sfuggimenti di prospettiva, e così via dicendo; ma per tutte queste cose, che molto dipendono da meccanismo d'arte e da esercizio di mano, ancora non era

stato trovato il modo di contraffarle, come il vivo. Chi per altro negherebbe, che i lineamenti e le espressioni, come quelle che, appartenendo tutte allo spirito e all' intelletto, sono le prime a perfezionarsi, non sieno di ottima scelta naturale nelle figure di Giotto? Masaccio accrebbe i modi dell'eccellente eseguire. Raffaello con gli altri li perfezionò. Onde conchiudo: una volta che i detti modi di esecuzione furono trovati, e anche perfezionati, non avrà più bisogno chi è nato oggi artista di vivere innumerabili anni per arrivare a scegliere ed ottimamente ritrarre il bello naturale. Il che riuscì a Raffaello di trent' anni non forniti, come fan fede nella sala della Segnatura le anzidette storie della teologia e della filosofia. Ma seguitiamo l' esame delle altre due: chè anche del Parnaso e della Giurisprudenza è da trarre qualche utile considerazione.

Nella storia del Parnaso trova Quatrèmere de Quincy più notabile la imitazione dell' antico: parendogli vedere alcuni aggiustamenti di figure tolti da greche statue. Se non bastasse guardare semplicemente quella pittura per convincersi, che l' egregio scrittore francese credeva di scorgere quel che non era, io spenderei qui alcune parole per dimostrare istoricamente, che, nel tempo che Raffaello era dietro alla sala della Segnatura, o giacevano sotterra quelle statue greche che gli avrebbero potuto servir d' esempio nel dipinto del Parnaso, o non erano per anco poste in quella luce, per la quale divennero studio ed obbietto d' imitazione agli artefici. Non mancherò di notare quando lo studio de' marmi antichi cominciò esser posto in onore; tanto che anche l' ingegno del Sanzio ne rimase un po' preso. Nella pittura del Parnaso, nella stessa guisa che nella disputa del Sagramento e nella scuola d' Atene, è sincera e schietta imitazione della natura, come parve al Vasari, il quale con esperienza artistica giudicava. Ecco le parole di lui: *Sonovi ritratti di naturale tutti i più famosi ed antichi e moderni poeti che furono e che erano sino al suo tempo; i quali furono cavati parte da statue, parte da medaglie, e molti da pitture vecchie, e ancora di naturale mentre ch' erano*

vivi da lui medesimo. Nè impedisce che sia schietta e sincera la imitazione del naturale l' aver *cavato da statue* e *da medaglie* quei ritratti di poeti antichi ch' erano stati discoperti ; conciossiachè traesse l' unico vantaggio, che poteva aversi dalla vista delle antiche statue, cioè di guardarle per avere un indizio di cercare in natura quei vivi modelli che più al suo soggetto convenissero, e insiememente imparare la fisonomía di chi era vissuto tanti anni addietro, tratta dal vivo e impressa fedelmente nel marmo o nel bronzo : e sarebbe superfluo il voler mostrare, che è cosa interamente diversa il tirar le sembianze di uno da un ritratto di un busto o di una medaglia, e l' imitare il modo, che tennero gli antichi scultori nel figurare le loro divinità : per le quali erano costretti dall'indole della loro religione a non rappresentare fedelmente il naturale. Ma siccome in quel tempo la bellezza delle statue greche non era ancora entrata nell' animo di Raffaello, così anche nella parte mitologica del Parnaso, fu fedele alla natura viva : e contento di far intendere soltanto il senso principale dell' allegoría che gli antichi filosofi ebbero, immaginando Apollo e le nove muse, non fece scrupolo di rappresentare quelle divinità, ovvero espressioni dell' armonía e del canto, senza quelle convenute forme e atteggiamenti che comandava l'antica religione ; e volle che la grazia naturale e la vita spirassero ne' fiati loro e nelle loro varie attitudini, non meno che ne' poeti. Che più ? Amò tanto l' Urbinate la natura viva, che ad Apollo in cambio della cetera pose in mano il violino, ignoto all' antichità ; dicono che 'l facesse dopo il piacere che di quell'istrumento prese in corte di papa Giulio, dove capitò un famoso sonatore. Finalmente nella storia della Giurisprudenza non fu meno gradito al sommo pittore l' introdurre ritratti di naturale; oltre quello di papa Giulio, figurato per Urbano IV, vi sono pure ritratti dal vivo, Giovanni cardinale de' Medici, assistente, che poi fu papa Leone X; Antonio cardinale di Monte, e Alessandro Farnese cardinale, che fu poi Paolo III, con altri ritratti, come dice il Vasari.

Che se alcuno mi opponesse che Raffaello faceva sfoggio di tutti que' ritratti di naturale, non tanto per vantaggio dell' arte, quanto per far la corte ai potenti, e agli uomini più celebri del suo tempo, risponderei in primo luogo, che quell'uso non era solamente proprio del Sanzio, ma di tutti i pittori che fino allora avevano operato; e poi aggiungere: sia pure che l' intenzione dell' artista fusse di far grazia agli uomini, che governavano ed onoravano il suo secolo, figurando con le loro sembianze storie antiche; ciò non impediva che l'effetto delle sue pitture non fusse il medesimo, di farle parere, cioè, non dipinte, ma vive e veraci. Anzi, mentre dava loro la maggior vivezza e varietà possibile, procacciava che ad esse fusse maggiormente rivolta l' attenzione di quell'età; sì che due vantaggi otteneva ad un tempo. In ultimo senza stare a sottilizzar tanto, quando quella benedetta usanza del decimo quinto secolo, di rappresentare qual si voglia soggetto co'ritratti di naturale, fu dismessa, per cercare la così detta bellezza ideale, nessuno più fece la *Disputa del Sagramento*, *la scuola d' Atene*, *il Parnaso e la Giurisprudenza*.

E questo sia suggel ch' ogn' uomo sganni.

Riprendiamo ora il filo delle opere di Raffaello, la cui maniera ricevette notabile variazione, prodotta dalla vista della Sistina di Michelangelo, ed acconcia per fargli trattare con altrettanta perfezione i soggetti che a lui si apparecchiavano. Ma quanto intorno a ciò non è stato conteso? quante cose con amore di parte, e con poca utilità della stessa pittura, non sono state affermate o negate? Noi diremo la nostra opinione, rafforzata coll' autorità della storia. Se è vero che Bramante indusse il papa a far dipingere a Michelangelo la volta della Sistina, con animo di far meglio spiccare la virtù di Raffaello, abbassando quella del Buonarroti, egli, desiderando un effetto diverso, aggiunse lo stesso fine di giovare al suo concittadino col procurargli un grand' emolo in pittura. Il quale fu cagione, perchè il Sanzio acquistasse alla sua arte un

ultimo genere di perfezione. La prima difficoltà, che dovette superare il Buonarroti in quella pittura, fu la costruzione del palco; il quale da Bramante, se dobbiamo prestar fede al Vasari, era stato impiccato tutto sopra canapi, bucando la volta. Il che visto Michelangelo, e dolutosene col papa, ebbe ordine di farselo a modo suo; e lo fece poi egli sopra i sorgozzoni, che non toccasse il muro; insegnando così che il primo merito di coloro che dipingono le volte, è di saperle armare in guisa, che vi possano stare comodamente, e conoscere le proporzioni e l' effetto dell' opera veduta da terra. La seconda difficoltà, assai maggiore della prima, fu del colorire a fresco, ch' egli non aveva mai fatto: e per cui, appena ebbe finiti i cartoni, fece andare da Firenze a Roma alcuni pittori amici suoi, e molto pratichi del fresco, perchè a tal cosa gli porgessero aiuto; fra' quali furono Girolamo Bugiardini e Francesco Granacci. Di costoro, poichè ora mi vengono alle mani, dirò brevemente.

Amendue si trovarono col Buonarroti nella scuola di Domenico Ghirlandaio, amendue furono da lui particolarmente amati. Il primo per una certa bontà naturale e semplice modo di vivere, senza malignità o invidia, che molto piaceva a Michelangelo, e l'altro per una sommessione ed osservanza incredibile, con cui s' ingegnò sempre di andar secondando, come dice il Vasari, il cervello di quel valent'uomo. Non si potrebbe dire che il Bugiardini riuscisse un grande artista. Stimando troppo le opere sue, di cui era largo lodatore, e dato troppo alle facezie, non fece mai notabile avanzamento, e fu generalmente contento di condurre le altrui invenzioni, o di terminare le opere lasciate imperfette da' più grandi maestri; come fra l' altre fu la celebre pietà di fra Bartolommeo, che oggi si vede nel R. palazzo de' Pitti. E quando Giuliano si provò a far di sua testa, come nel martirio di Santa Caterina per M. Palla Rucellai, fu lentissimo, ed ebbe bisogno dell' altrui soccorso. Non di meno sarebbe ingiustizia tacer di lui, e non commendarlo per somma diligenza ed accuratezza d'ogni parte, appresa da Lionardo da Vinci, come che poi ad imitare il Frate si vol-

gesse. E la stessa tavola del martirio di Santa Caterina, sebbene il Vasari ne parli con poca stima, pure possiamo co' nostri occhi accertarci nella cappella Rucellai in Santa Maria Novella, ch' ella è opera di pregio e degna d'ammirazione. Ma dello avere Giuliano studiato prima la maniera del Vinci, e poi quella del Frate con suo notabile profitto, fa miglior testimonianza la tavola colla Madonna e Gesù bambino, che si conserva nella nostra R. Gallería, la quale per la diligentissima esecuzione fu prima acquistata come opera del Vinci, e poi giudicata di Mariotto Albertinelli, discepolo e imitatore grandissimo del Frate, ritraendo non poco di quella maniera. Ora con la scorta de' quadri che si conservano in Bologna col nome scritto di Giuliano, essendo più particolarmente conosciuto il suo stile, e segnatamente, come nota il Lanzi, *la sfumatezza, le sagome virili che pendono al tozzo, le bocche talora composte a mestizia, benchè il tema non lo richiegga,* si ha per certa opera di Giuliano.

Di Francesco Granacci suona assai più chiara la fama. Eccellentissimo nell' arte è chiamato dal Vasari, come quello che senza lasciare l'antica semplicità del Ghirlandaio, allargò la sua maniera, e si accostò più al moderno, mercè della grande intimità avuta con Michelangelo nel giardino di S. Marco, dove fu anch' esso posto da Lorenzo de' Medici. Al quale con quel suo gentile ed elegante ingegno molto servì nelle mascherate, feste e galanteríe, che allora si facevano nella città per divertire il popolo, e affezionarlo ogni dì più al principato. Al tempo di Leone X, cresciuto maggiormente il lusso de' principi e la servitù delle genti, si fece ancor più onore in simili festività pubbliche, per le quali diede disegni e invenzioni bellissime di archi, di abbigliamenti, di armeggeríe ed acconcimi. Ma di ciò, come ancora delle sue pitture meritevoli di ricordanza, parleremo più sotto. Qui, per riprendere il filo della nostra storia, noteremo che Michelangelo, sapendo che il Granacci aveva molto, e forse sopra ogni altro, studiato il suo cartone della guerra di Pisa, ed aveva altresì fatta alcuna pratica ne' lavori a fresco, lo ricercò per uno de' primi ad

aiutarlo nella volta della cappella, allogatagli per forza da papa Giulio.

Ma non meno di lui che del Bugiardini e degli altri fu mal soddisfatto; perchè, non piacendogli la maniera nè il modo di fare di nessuno, col gettare a terra ogni cosa che avevano lavorato, e col non lasciarsi più da essi vedere, trovò la via a a farli tornar tutti a Firenze colle trombe nel sacco. Non era possibile che uomini in quel tempo mediocri potessero contentare chi aveva deliberato di mostrare, che come quei vecchi maestri che prima avevano dipinto nella cappella, dovevano essere, per usare le parole del Vasari, prigioni delle fatiche sue, (avendo il papa ordinato che le pitture loro fussino guastate) così gli artefici moderni dovessero vedere l'ultimo sforzo del disegnare e del dipingere. Sopra di sè solo adunque Michelangelo tolse tutto il carico del gran lavoro; e senza mai permettere che alcuno il vedesse, come che tutti ne avessero desiderio grandissimo, lo ridusse con ogni sollecitudine di fatica e di studio a buonissimo termine. E compiuta la prima metà, fu dal pontefice che non aveva nè costume nè pazienza di aspettare, costretto a discoprirla al pubblico. Così pure lo stesso pontefice non gli diè tempo di dar l'ultima mano all'altra metà, avendogliela fatta scoprire, dopo venti mesi di lavoro, per il giorno di Natale del 1512, ch'egli andava in cappella a cantar la messa.

L'espettazione, l'invidia, l'amicizia, l'essersene parlato tanto con buoni e cattivi augurii, fece sì che a gran folla tutta Roma vi corresse come a straordinario spettacolo: dove chi avrà notato la novità delle invenzioni, spartite mirabilmente nella gran volta; chi la bizzarría a la varietà degli abiti e delle attitudini; chi i diversi modi di dar aria e terribilità alle figure; chi la difficoltà degli scorti e rotondità de'contorni; chi la sveltezza e insieme grossezza delle membra. E inoltre chi, fermatosi a considerare la creazione del mondo, sarà rimasto come sopraffatto dalla maestà di Dio, che prima sostenendosi sopra sè solo con le braccia aperte, divide la luce dalle tenebre; poi sostenuto da molti putti, e mostran-

dosi molto terribile per lo scorto delle braccia e delle gambe, fa il sole e la luna; e in seguito con la stessa maestà separa l'acqua dalla terra, e questa e quella riempie di animali di specie diverse; e finalmente, portato da un gruppo di angeli ignudi, crea Adamo; figura di tanta bellezza e perfezione, che si direbbe un'altra volta uscita dalle mani del sommo creatore; e fatto esso Adamo addormentare, trae dalla sua costa Eva, tutta bellissima e raggiante della divina benedizione. Nè avrà meno maravigliato altri il vedere più sotto la cacciata dal Paradiso: e la grandezza e nobiltà dell'angelo, che inviato da Dio comanda ad essi di lasciar per sempre quel luogo di perpetue delizie; e l'attitudine di Adamo dolente del suo peccato e mostrante il terrore della morte; e la vergogna, la viltà e la voglia di raccomandarsi della donna, che, restringendosi nelle spalle, e torcendo la testa verso l'angelo, mostra ch'ella, come nota il Vasari, ha più paura della giustizia, che speranza della misericordia divina.

Che non avranno detto molti della storia del Diluvio, e del vedere tutti que'morti galleggianti; e quegli altresì che per diverse vie cercano, più che possono, scampo alle lor vite? Dimmi, l'uno avrà favellato all'orecchio dell'altro: non vedi scolpito nelle loro facce e attitudini lo spavento crudelissimo, la pietà di soccorrersi l'un l'altro, e il disprezzo di ogni cosa per la certezza, che la loro vita è in preda della morte? Vi sarà stato ancora chi avrà giudicato, che non si poteva meglio esprimere la storia di Noè, quando inebriato dal vino dorme scoperto con un figliuolo che se ne ride, e due altri che lo ricoprono.

Ma a tutti poi sarà parso vincitore di sè stesso nelle cinque Sibille e ne' sette Profeti, fatti di grandezza di circa sei braccia l'uno, e di movenze e di espressioni diverse. Guarda, avranno sclamato, il maninconioso Geremía, l'ardente Ezecchiello, il pensoso Joele, il venerando Zaccaría, e sopra tutti quell'Isaía, che stando, come dice il nostro Vasari (e meglio non si potrebbe dire), *molto fisso ne' suoi pensieri, ha le gambe soprapposte l'una all'altra, e tenendo una mano den-*

tro al libro per segno del dove egli leggeva, ha posato l'altro braccio col gomito sopra il libro, ed appoggiato la gota alla mano, chiamato da uno di quei putti ch' egli ha dietro, volge solamente la testa senza sconciarsi niente del resto . . . figura (conchiude lo storico) *tanto ben studiata, che può insegnare largamente tutti i precetti del buon pittore.*

Si può egli negare (e qui i discorsi saranno stati più concitati), che i cieli non avevano serbato al terribile Giulio II questo terribile artefice, quasi l'uno degno dell'altro? Quando mai l'arte osò tanto? E guai a chi si attentasse di volargli dietro? Ci vuol la possa di quell'ingegno unico per reggersi in su quell'altura, e spenzolarsi, e minacciar sempre di cadere e non cader mai.

Ma fra tanti occhi, fra tante lodi, fra tante ammirazioni, a chi quella straordinaria vista fu vera ed immortale utilità? A colui solamente, gli amici del quale avevano a cuore che opera indegna del Buonarroti riuscisse, tortamente giudicando che a far primeggiare l'ingegno di Raffaello fosse mestieri volgere in basso quello di Michelangelo: come se già il Sanzio nella scuola d'Atene non avesse fatto così alto volo da far disperare ogni altro a raggiungerlo. Ma il cielo fu a lui sì benigno, che perfezionò l'arte in tutti i modi, trattando ogni soggetto, rappresentando ogni cosa, facendo sua universale abilità quella, che ciascuno aveva in alcun genere di pittura. Nel che a farlo riuscire pare, che i casi stessi della sua vita concorressero; avendo operato conforme agli avanzamenti e alle variazioni che potè fare della sua maniera. Fu, diremo, colpito dall'ardire di Michelangelo allorchè pei soggetti che doveva condurre, bisognava essere più gagliardo e risentito dipintore; conciossiachè dalla disputa dei dottori della chiesa, tutto spiritualità e divozione; dai ragionamenti dei filosofi antichi, tutto quiete e dignità; dai canti dei poeti del Parnaso, tutto leggiadría e immortalità; dalle istituzioni delle leggi umane e divine, tutto gravità e importanza civile, passar doveva a far profeti e sibille, nomi di concitata fantasía, e di terribile rappresentanza.

L'arte avea mostro in Michelangelo la via da tenersi in tali soggetti; la migliore, dice il Lomazzo, che si trovi nel mondo. Qui veramenta l'autorità de' sembianti, gli occhi tardi e gravi, un certo avvolgimento di panni non usato e strano, l'attitudine stessa dello stare e del muoversi annunzia gente, a cui parla Iddio. Ma in sulla detta via michelangiolesca, e di smisurati passi, poteva camminar sicuro ognuno? Eravi egli nulla da poter fare per renderla ancor più agevole e gradita? Raffaello di Urbino, il quale fra gli altri doni ebbe quello di trar profitto da qualunque più pericolosa imitazione, lo dimostrò. Egli vi camminò sicuro; egli ripigliando, direbbe il poeta, le orme del fiorentino, vi portò quell'ultima perfezione, che spesso un ingegno senza limiti trascende.

Poco si può dire del suo Isaia dipinto in un pilastro della chiesa di S. Agostino; il quale fu sì guasto da' sarcimenti, che più non vi si scorge la mano del Sanzio. Non di meno t'accorgi che la maniera di lui non è la medesima; t'accorgi ch' egli ha veduto Michelangelo, ed è entrato in un cammino di maggiore erta. Ma non diresti per ciò che quel profeta par di mano di Michelangelo. Vi si ammira quella giusta larghezza di stile, che vien dalla natura e non dall'artifizio: e, come notò dottamente il Mengs, evvi la grandiosità de' profeti della Sistina, con questo divario, che qui l'arte è nascosta, laddove nel Buonarroti è manifesta.

Ma per poter dire veramente, non come impropriamente disse Luigi Lanzi: *volete vedere quel che manca ai profeti e alle sibille di Michelangelo* (non essendo in questo alcun difetto) ma bensì: *volete vedere quel che soverchia in Michelangelo, guardate ai profeti e alle sibille di Raffaello*, entriamo in Roma nella chiesa della Pace, e contempliamo a man ritta la cappella che il suo amico e proteggitore Agostino Ghigi gli allogò. Qua è ancor più palese l'acquisto fatto dal Sanzio nella nuova maniera. Lo storico più antico, Giorgio Vasari, afferma, ch' ei *condusse quest' opera lavorata a fresco della maniera alquanto più magnifica e grandiosa della prima . . . . . e che delle sue pitture, questa è tenuta migliore, e fra le*

belle bellissima. Stimo che ingiustamente il francese Quatrèmere, e più anche il romano Bellori, abbiano tanto gridato contro lo storico aretino; il quale nulla disse che non fosse vero, e non fosse altresì onorevole al Sanzio. Può egli negarsi che Raffaello non facesse i profeti e le sibille della Pace dopo aver veduto la Sistina di Michelangelo? Può credersi inoltre che quella nuova e straordinaria maniera non dovesse aver alcuna forza sull' animo di lui, commovibile sopra ogni altro, che mai fu al mondo? E da ultimo, è piccola lode per l' Urbinate il dire, che dove a tutti l' esempio del Buonarroti fu dannoso, a lui solo, potente del suo ingegno, giovò tanto, che fece quella bella e maravigliosa opera della Pace?

Noi egualmente devoti all' angelo di Urbino, e più discreti col dotto ed elegantissimo biografo Aretino, affermeremo ch' ei, dove non glielo avessero impedito i riguardi al maestro, avrebbe potuto e dovuto aggiungere (nè ripugnava a quanto avea detto), che Raffaello seppe conformare i suoi profeti e le sue sibille a quella perfettissima verità, che in alcune parti fu trascesa dall' opera michelangiolesca. Vero è che i soggetti sibillini rappresentano qual cosa, che è fra l' umano e'l divino; ma non perciò era bene imprimerli di forme e di costumi soverchiamente strani, che spesso non sono nè maschi nè femmine; tanto più che le Sibille ritratte dal Buonarroti non erano di quelle, che secondo l'opinione degli antichi poeti avevano corrispondenza coll' Averno, e però con modi strani e spaventosi contorcimenti vaticinavano il futuro: ma sì bene di quelle che, secondo la cristiana religione, erano ispirate da Dio, e co' loro vaticinii adombravano la nuova legge di grazia e di redenzione; onde più tranquille, più composte, più serene dovevano apparire. Egli bastava che l' espressione più gagliarda della fisonomía, il fatidico scintillar delle pupille, il maestoso atteggiamento della persona, il grandioso avvolgere de' panni e infine l' autorevole dignità del carattere, mostrassero l' elevatezza delle loro nature sopra l' umana; e questo pure fece Raffaello, rivolgendo sempre l' occhio al vivo e al vero, che non fallano. E siamo di credere ancor noi, ch'ei si proponesse di far cono-

scere nell'opera sua quel che nelle sibille buonarrotiane era non già difettoso, ma soverchiante.

Dirà forse taluno: se quelle non avesse mai veduto l'Urbinate, sarebbe riuscito a mostrar perfettissima la maniera di trattare simili argomenti? Noi stimiamo (ciò che da principio dichiarammo) che così presto e sì miracolosamente non sarebbe riuscito: e che la provvida natura, avendogli assegnati pochi anni di vita, gli fece sorgere intorno alcuni esempi potentissimi, che accrescessero ali al suo ingegno per volare all'ultima e universale perfezione.

Dopo il fin qui esposto si parrà tutta la vanità delle quistioni con tanto strepito agitate, se Raffaello imparasse o no da Michelangelo. Quella che realmente profittò fu l'arte; perchè, come il Buonarroti, che aveva ricevuto dalla natura anima fiera, affetti impetuosi, ingegno ardente, smisurato, ardimentoso, aperse la nuova via ardua e piena di difficoltà, così il Sanzio, di spiriti più dolci, di affetti più ordinati, d'indole tutta grazia, d'ingegno sanissimo, di un gusto d'incomparabile squisitezza, la perfezionò. Ciascuno operò secondo natura, sì nell'uno, e sì nell'altro elevatissima, con questa particolarità, che ci voleva tutta la dolcezza, tutto l'ordine, tutta la rettitudine, tutta la grazia, tutto il gusto di Raffaello, perchè la fierezza, l'impeto, l'ardire, la fiamma di Michelangelo gli fosse di giovamento, e non di danno, e gli servisse meglio di eccitamento, che di esemplare. In tal modo Michelangelo in cambio di essere ombra a Raffaello, perchè il merito di lui sfolgorasse più, come speravano i nemici del gran fiorentino, fu luce al medesimo, ovvero accrebbe tanto la sua luce, che la maggiore non si poteva desiderare.

Continuando a esaminare per ordine di tempi le altre opere condotte in Roma da Raffaello, acquisterà più lume quanto abbiamo di sopra dimostrato, ch'ei non si fece seguitatore della maniera di Michelangelo, ma fedele sempre a sè stesso da quello attinse quanto era giovevole per aggrandire e rinvigorire il suo stile, qualora i soggetti 'l richiedessero. In fatti quasi nel medesimo tempo che le sibille della Pace compo-

neva, stimolato da' prieghi d'un cameriere di papa Giulio, condusse per l'altar maggiore della chiesa di Araceli quella celebre Madonna, che fu chiamata di Fuligno, per essere stata nel 1568 portata in Fuligno, e posta nella chiesa delle monache di Sant' Anna, dette le contesse. O qui bisogna dire che il Sanzio accrebbe quella quasi divinità della Vergine, come di Fidia fu detto, che accrescesse quella di Giove; essendo in lei tutta quella umiltà e modestia, che la fece degna di essere innalzata al grado di madre di Dio, e nelle altre figure è divinamente espressa la natura di ciascun santo. Imperocchè la bella attitudine del putto, che scherza col manto della madre, è cosa tutta celestiale e di paradiso: e nel S. Giovanni insieme alla penitenza, che suol fare il digiuno, ravvisi, come dice il Vasari, una sincerità d'animo e una prontezza di sicurtà, come in coloro, che lontani dal mondo, lo sbeffano. Il S. Girolamo tutto contemplativo, nella fronte e negli occhi rivolti alla nostra Donna, par che accenni quella dottrina e sapienza ch'egli mostrò nelle sue carte; nè può essere più religioso il suo atto di raccomandare alla Vergine il cameriere, padrone dell' opera, nè questi nel suo ritratto potrebbe essere più vivo. E di quanta carità poi non arde S. Francesco ginocchione in terra, e col braccio steso, e colla testa similmente riguardante in atto la Vergine Santissima? Non mostra davvero, ch'ei si strugga d'amore, e che pigli conforto e vita, secondo che scrive il nostro Vasari, dal mansuetissimo guardo della bellezza di lei e dalla vivezza e bellezza del figliuolo? Che diresti di quel putto ritto nel mezzo della tavola sotto la nostra Donna, che alza la testa verso di lei, e tiene un epitaffio? Non è egli vero quel che dice lo stesso Vasari, che di bellezza di vòlto, e di corrispondenza della persona non si può far nè più grazioso nè meglio? E il paese non è anch'esso in tutta perfezione singolare e bellissimo? In questa maravigliosa tavola, oggi inestimabile tesoro del museo vaticano, il Sanzio coronò della maggior gloria gli ultimi studi da lui fatti in Firenze; conciossiachè la purità dei lineamenti, la grazía dello stile, e il colorito vigoroso, e acconciamente vago, ci facciano ricordare non poco

ch' egli studiò in Masaccio, nel Vinci, e nella prima maniera del Frate.

Nè a mio avviso s' ingannerebbe chi al medesimo tempo riferisse la Madonna col putto, che in Firenze da casa Tempi, con vitupero del ricco venditore, passò a' dì nostri in mani straniere; la quale per la grazia, purità, candore e amabile bellezza sembra in minor lavoro la stessa celestiale inspirazione della divina Madonna di Fuligno. Similmente della stessa inspirazione dovette esser frutto quella natività di Cristo, fatta in Roma per la chiesa di Santa Maria del popolo; dove, secondo la descrizione che ne abbiamo dal Vasari, era la Vergine che con un velo copriva il figliuolo, di tanta bellezza, che nell' aria della testa e per tutte le membra dimostrava esser vero figliuolo di Dio; nè manco di quello era bella la testa e il volto di essa Madonna, conoscendosi in lei, oltre alla somma bellezza, allegrezza e pietà. Eravi un S. Giuseppe che appoggiate ambe le mani ad una mazza, pensoso in contemplare il re e la regina del cielo, stava con un' ammirazione da vecchio santissimo. Di questa pittura per altro non possiamo dare certa notizia, più tavole, rappresentanti la Madonna in atto di coprire o di scoprire col velo il divino figliuolo, essendo state attribuite a Raffaello, se bene in esse manchi la figura di S. Giuseppe.

Ci si presenta ora come cosa pure di quel tempo la visione di Ezechiello, che il Sanzio in piccole proporzioni fece per la famiglia Ercolani di Bologna. Qui di nuovo, e da par suo, rammentasi di aver veduto Michelangelo. Qui nuovamente fiammeggia il suo pennello. Il Cristo portato in alto da due angeli, e con sotto i quattro evangelisti simboleggiati ne' quattro animali, l'uomo, il leone, l' aquila e il bue, ha l' attitudine e la mossa sì grandiosa e terribile, e gli occhi suoi scintillano di tanta maestà e potenza, che al Vasari parve *Giove in cielo*.

Non disconverrà accanto a questo quadretto, piccolo di mole, ma grandissimo di concetto e d' arte, porre il ritratto di papa Giulio II; anch' esso fatto in quel torno: anch'esso pieno di terribile maestà; onde il Vasari, sempre incomparabile nelle

sue descrizioni, ce lo ricorda con quelle scolpite parole. *Ritrasse papa Giulio in un quadro a olio, tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto a vederlo come se proprio egli fosse vivo.* Di questo ritratto (del quale il cartone traforato ne' contorni con l' ago è in Firenze in mano de' principi Corsini) fece il Sanzio una ripetizione. Disputossi se la ripetizione sia la tavola del R. palazzo de' Pitti, o la tavola che si vede nella tribuna della pubblica Gallería di Firenze. Certo nella prima è più vivezza e freschezza di colore, che par cosa d' un veneto; nè è mancato chi l' attribuisse a quella scuola. Ma in tutte e due è quella perfezione degna della mano di Raffaello.

LIBRO SETTIMO

SOMMARIO

Meraviglie della pittura fiorentina, veneta e lombarda. — Fra Bartolommeo di San Marco va a Roma, e rimpiccolisce alla vista delle cose di Raffaello e di Michelangelo. — Tornato a Firenze mostra di saper fare le figure in grandi proporzioni. — Mostra pure di sapere ritrarre gl' ignudi. — Studi del Frate nel panneggiar le figure. — Il così detto *manichino*. — Avvertimenti perchè il metodo di Fra Bartolommeo non riesca dannoso. — Perfezione dell' arte di Fra Bartolommeo. — Tavola de' Santi Protettori, che solamente condotta in chiaroscuro si conserva nella Regia Gallería di Firenze. — Considerazioni intorno alla medesima. — Discepoli del Frate non grandi di numero e di valore. — Mariotto Albertinelli compagno ed imitatore del Frate. — Massime e costumi dell' uno e dell' altro oppostissimi. — L' amore dell' arte solamente potè congiungere in amicizia questi due artefici. — Paragone di tutti e due, rispetto ai meriti del dipingere; e loro abilità di colorire ignorata dai moderni. — Studio e fatiche dell' Albertinelli per cercare la perfezione del chiaroscuro. — Tavola di Mariotto che è nell' Accademia fiorentina delle Belle Arti; e quistioni ch' ei sostenne per esserne degnamente pagato. — Andrea del Sarto e il Franciabigio di compagni nell' arte divengono emoli. — Allogazione fatta ad Andrea del cortile de' Servi. — Aumento del valore di Andrea nelle prime cinque storie de' Servi, dove si ammira l' ultimo grado di soavità e di naturalezza. — Andrea confortato dalle lodi, sostiene meglio l' onore della sua arte. — Altre opere di lui in quello stesso tempo. — I frati de' Servi profittano della gara di Andrea e del Franciabigio per adoperargli a concorrenza al loro cortile. — Il Franciabigio, come che mostri gran valore nella pittura dello sposalizio, pure riman vinto da Andrea colle due storie della natività e dell' epifanía. — Descrizione delle medesime. — Andrea in dette due storie aggiunge quell' ultima perfezione dell' arte, che è propria della sua semplice e soavissima natura. — Si considera la sua maniera di eseguire. — Altre opere di Andrea in quel tempo. — Egli si risolve di pigliar moglie; che è a lui sorgente d' infiniti guai, e

fastidi, e miserie. — Scultori toscàni di quel tempo. — Andrea Ferrucci, e suo merito nell'arte posto in luce. — Meccanismo degli scultori. — Maso Boscoli e Silvio Cosini. — Benedetto da Rovezzano, e suoi particolari pregi nell' ornare. — Il Rovezzano è anche valente nelle figure e componimenti di storie. — Opere di lui. — Baccio da Montelupo. — Statua di S. Gio. Evangelista in Or San Michele. — Il Contucci torna di Portogallo. — Sue opere maravigliose. — Gio. Francesco Rustici. — Studiosissimo delle opere di Lionardo. — Sue tre statue sopra la porta di San Giovanni, da annoverare fra le più insigni, che abbia prodotto la scultura fiorentina sul principio del secolo XVI. — Arti venete in quel tempo. — Prime opere di Tiziano. — Tiziano tempera la maniera di Giambellino con quella di Giorgione, e ne cava una tutta sua e perfettissima. — Opere che fece. — Tiziano emolo di Giorgione. — Pitture del fondaco de' tedeschi. — Opere di Tiziano, dove apparisce tutto il suo ingegno, e dove altresì prevale il magistero del perfetto colorire. — Architettura veneta. — Fra Giocondo veronese. — Sua dottrina. — Sue opere mirabili; obblighi che a lui ha la città di Venezia; e vantaggi ch' ei reca alle opere di Vitruvio e d' altri autori. — Disegno del ponte di Rialto fatto da fra Giocondo; e cagioni per le quali non fu mandato ad esecuzione. — Sdegno che n' ebbe fra Giocondo. — Arti lombarde. — Avanzamenti e secondo stile del Correggio. — Pitture a fresco del monisterio di San Paolo in Parma e nella chiesetta *della Scala*. — Affresco a Capo di Ponte. — Scultura de' lombardi. — Sepoltura di Gastone di Foix. — Scultori milanesi. — Altre opere di Bramante in Roma. — Disegno della chiesa di San Pietro. — Giuliano da San Gallo torna a Firenze. — È mandato come ingegnere all' assedio di Pisa. — Sua opera. — Ritorno de' Medici al governo di Firenze: e modi da loro tenuti, poco allora favorevoli alle arti e agli artefici. — Universalità dell' arte di Raffaello. — Soggetti della seconda camera vaticana, e loro allusioni. — Miracolo di Bolsena. — L' Eliodoro. — Liberazione di S. Pietro. — L' Attila. — Conclusione di queste quattro storie. — Raffaello nel condurre le dette storie fa sfoggio di ottimo colorito e chiaroscuro, seguitando l' indole de' soggetti. — Pregi della pittura del miracolo di Bolsena. — Descrizione e bellezza del dipinto dell' Eliodoro. — Maraviglioso chiaroscuro nella liberazione di S. Pietro. — Esame della pittura dell' Attila.

Se la pittura faceva miracoli in Roma, ne faceva altresì in Firenze. Nè Venezia e Lombardía se ne stavano. Discorriamo un poco questi luoghi in quella età, che l' arte era entrata nel cammino dell' ultima perfezione. E cominciando da Firenze, fra Bartolommeo di San Marco, e Andrea del Sarto, grandis-

simi lumi, vi primeggiavano. Il primo, già provetto nell'arte, quando l'altro cominciava a sollevarsi a' primi onori, non potendo resistere al grido che delle maraviglie di Michelangelo e di Raffaello dappertutto e di continuo ascoltava, deliberò vederle co' propri occhi; e presa licenza dal superiore, incontanente si trasferì a Roma: dove penso che sarà rimasto come atterrito dalla Sistina del Buonarroti; ma non saprei immaginarmi la maraviglia che l'avrà sopraffatto nel vedere colui, col quale pochi anni addietro aveva studiato in Firenze, e al quale aveva insegnato il miglior modo di colorire, essere a un tratto ito tant'oltre con l'arte, da torre ad ogni altro la speranza di raggiungerlo. In effetto tra per l'una cosa e per l'altra, stordì Baccio di maniera, come dice il Vasari, che, parendogli ne' due quadri de' principi degli apostoli, fattili fare da fra Martino Betti, di rimpiccolir troppo al cospetto di que' due colossi della pittura, se ne venne via, senza nè pure terminare la figura di S. Pietro, che poi fu ritocca e finita dalla mirabile mano di Raffaello. Notabile congiuntura, che quello stesso che il Sanzio aveva praticato col Frate, quando partì di Firenze (avendogli lasciato la Madonna del Baldacchino perchè la terminasse) intervenne altresì a fra Bartolommeo; se non che questi non volle metter mano nella pittura di Raffaello, là dove Raffaello, più sicuro della sua arte, soddisfece pienamente all'amico.

Tornato adunque Baccio a Firenze, e riandando nella mente per suo profitto quello che aveva veduto in Roma, ringrandì e perfezionò tanto la sua maniera, che meritò di essere fra' maggiori benefattori dell'arte annoverato. E che si direbbe, che a ciò giovarono i morsi dell'invidia, la quale spesso a' sommi ingegni è cagione piuttosto di esaltamento che d'invilimento? Era egli generalmente biasimato di aver maniera minuta, e di non saper fare le figure di grandi proporzioni; onde, messosi alla prova, n'uscì quel S. Marco evangelista di braccia cinque in tavola, che trasportato a Parigi, quando quella città ingoiava le cose nostre, e posto in ischiera nel gran Museo insieme co' primi quadri del mondo, sappiamo da autorevole artista, che con quella sua singolare maestà e grandezza, ri-

chiamava sopra di sè più d'ogni altro dipinto l'attenta ammirazione de' riguardanti. E ancor oggi nella sala del palazzo Pitti, dove felicemente ritornò, empie di stupore chiunque trae a quella magnifica reggia. Anche gli evangelisti e i due profeti nella tavola commessagli dal mercante Billi per la chiesa della SS. Nunziata, furono fatti col fine di sbugiardare coloro, che il dicevano pittor minuto.

Di un'altra accusa era altresì molestato il povero Baccio. Lo accusavano di non saper fare gl'ignudi; e volendo ancora in ciò mostrare, che dove ci si fosse messo sarebbevi riuscito quanto ogni altro, fece in un quadro un S. Sebastiano ignudo, con colorito, dice il Vasari, simile alla carne. Dove sebbene infinite lodi ne acquistasse dagli artefici, e realmente mostrasse che l'arte di far gl'ignudi non gli era nascosta, pur tuttavia la pittura in questa parte non ha molto a lodarsi di lui; e piuttosto che ascriverlo a difetto d'ingegno, ne accagioneremo gli usi e lo stato della vita, che non gli permettevano di tenere modelli ignudi. E questo medesimo S. Sebastiano gli dovette fruttare non piccoli rimorsi e dispiaceri, quando intese da' frati, che avevano trovato nelle confessioni alcune divote, le quali nel guardarlo in chiesa avevano peccato per la leggiadra e lasciva imitazione del vivo; per lo che fu levato di chiesa, e messo in capitolo.

Parmi qui da giudicare, che per l'arte fusse meglio forse che questo insigne artefice non molto attendesse alla scienza del corpo umano; perciocchè in tal guisa non potendo studiare i modelli ignudi, gli studiò abbigliati. E per aver sempre presso di sè il naturale, e poterlo imitare a suo agio, fecesi fare una figura di legno quanto il vivo, la quale in ogni sua congiuntura snodava e volgeva a proprio piacimento, e quella copriva di panni naturali. Con questo costume da lui trovato, e poscia divenuto comune agli altri artefici, recò particolarmente al massimo grado di perfezione quello che i pittori oggi chiamano stile, cioè la maniera più semplice e grandiosa di acconciare e vestire le figure. Del che principal testimonianza rendono il citato mirabilissimo San Marco, e il Cristo risuscitato fra' due

evangelisti, anch' esso ornamento della gallería Pitti, e la tavola pel mercante Billi: come che alcuni sottili investigatori della più perfetta pittura notano, che quelle figure un poco stateggino, e scoprano un principio di maniera. Dalla costoro opinione noi del tutto non terremo, e stimeremo che il Frate, intento a dare alle figure il più bello e nobile vestire, cercò nel più solenne e maestoso modo di atteggiarle: e però qualche volta usò alcuna licenza, che non è tutta verità, quasi bastandogli, che non si potesse dire, che, messe le figure in quel modo, (che raramente non è naturalissimo) le pieghe non s' avvolgano naturalmente. Quello per altro che si può dire, e deesi incessantemente ripetere è, che senza aver grandissimo ingegno, e viva memoria del naturale, il modo trovato dal Frate di vestire i modelli di legno, e dar loro l'atteggiamento che par migliore (ciò che fu detto con vocabolo franzese, manichino) è sommamente pericoloso all' arte, aprendo colla maggior facilità la via al far di maniera: sendo facilissimo che la voglia di dare un migliore avvolgimento ad una piega, ci faccia, senza avvedercene, e quasi sedotti dall' aver dinanzi il naturale, alzare o voltare un braccio o una gamba, e anche tutta la persona oltre al naturale; e si consideri che la figura di legno obbedisce: e se la sforzi non t' avverte, come farebbe un modello vivo. Perchè adunque non tornasse dannoso il metodo di fra Bartolommeo, bisognerebbe che il pittore potesse dire con certo giudizio: « se un uomo fosse tocco dalla passione che io voglio dipingere, si atteggerebbe in quel modo, come più volte mi è occorso vedere nella viva e spontanea natura: e secondo un tal modo atteggio il mio modello di legno. Ma non tntte le pieghe scendono belle e grandiose. Non importa. Non permetto che la bellezza de' panneggiamenti mi alteri la naturalità della persona. Mi basta di aver cerco il più bello de' modi, perchè anche il gusto delle pieghe fosse soddisfatto il meglio possibile ». Chè in fine la principal bellezza consiste in questo, che le pieghe sieguano i naturali movimenti della figura. Ben altra cosa è studiar la natura inanimata, e studiarla nel vivo. Qui proprio; come voleva Lionardo, sta il vero.

innanzi di lasciare i pennelli, emendasse quel suo m
proveratogli dal Vasari, di abbondar di scuri fatti
stampatori, e col nero d' avorio bruciato, che col
danno recava alla grazia del colorito e alla sfum
tinte; dove, come giudicò il Lanzi, non cedeva a' mi
bardi. Infatti nel S. Marco, e nel Cristo risuscit
lazzo Pitti e negli Evangelisti della fiorentina Gal
altra freschezza e conservazione di colori, che
fatte avanti e da noi già notate.

Ma qual lingua o penna potrebbe degnamente lo
sua tavola in S. Romano di Lucca, dentrovi una no
della Misericordia, posta su un dado di pietra, e
geli che tengono il manto in atto di accogliere
dall' ira del cielo i suoi divoti, figurati in un pop
su certe scalee, chi ritto, chi a sedere, chi ginocchi
riguardanti un Cristo che manda saette e folgori ?
perfetta quanto facesse mai, la disse il Vasari, nota
in essa mostrato tutte le difficoltà dell' arte con
cellente maestría di colorito, disegno, rilievo e in
quanto all' invenzione, giudicò il Lanzi, che il F
uscito dal comporre le storie secondo la general

la madre piangente, e la Maddalena che abbraccia i piedi del Salvatore, come che sia stata finita dal Bugiardini, e la tinta del campo siasi talmente oscurata, che ha ricoperte le figure di S. Pietro e S. Paolo che erano indietro. Ma per lo componimento, disegno ed espressione di pietà religiosa pare a me doversi in quella semplicità grandiosa anteporre ad ogni opera del Frate.

Egli certamente sarebbe a noi caro di aver qui quella tavola della purificazione che il Frate nel noviziato di S. Marco, *molto vaga e con disegno*, come dice il Vasari, condusse a fine: la quale oggi è posseduta dalla Gallería di Vienna. Ma non è per noi compenso da pregiar poco il possedere nella nostra pubblica Gallería una replicazione di quella in minori proporzioni, come che sia alquanto guasta dai ritocchi. Ma chi poi non c' invidierebbe quel gran tesoro che di fra Bartolommeo abbiamo noi nella nostra R. Gallería, voglio dire quel gran componimento rimasto a chiaroscuro? Prezioso pel fine, al quale era destinato, essendo stato fatto per la sala del consiglio, dove doveva essere insieme con l' opere di Lionardo e di Michelangelo. Prezioso per essere l' ultimo lavoro del Frate. che nè pure potè terminare; e si conta che per le fatiche durate in esso ammalasse in guisa, che d' anni quarantotto rese l' anima al cielo. Preziosissimo finalmente per essere un evidente testimonio dell' alto magistero che teneva egli nel dipingere; cioè di delinear prima, come nota il Lanzi, l' ignudo delle figure: poi acconciarvi i panni, e formare talora anche a olio un chiaroscuro che segnasse gli effetti della luce e dell' ombra, ch' erano il suo grande studio e l' anima de' suoi dipinti. Questo quadro è rispetto alla pittura quel che sono i modelli di creta rispetto alla statuaria: e crediamo quel che dice il Baldinucci, che ove fosse stato colorito, sarebbe stato una delle più belle cose uscite da' pennelli di Fra Bartolommeo. Ma era proprio destino che le pitture fatte per adornare il palazzo della Signoría di Firenze rimanessero non condotte; e nel più degno luogo della città si vedessero adulazioni alla soverchiante fortuna de' Medici, anzichè le opere

di tre principali luminari dell'arte fiorentina. Se alcuna consolazione possiamo prendere in tal disgrazia, è quella di pensare, che come i cartoni del Vinci e del Buonarroti servirono di scuola al perfezionamento dell'arte, così questo del Frate rimane solenne e immortale lezione agli artefici d'ogni secolo, per conoscere la perfetta via di condurre un dipinto. La qual via non sarebbe così manifesta, qualora fosse stato colorato.

Fra Bartolommeo, come abbiam veduto, giovò molto coll'esempio delle sue opere all'avanzamento della pittura, e se altro non avesse fatto, non sarebbe piccola gloria al suo magistero l'aver insegnato il colorito a Raffaello. Ma un numero de' suoi propri allievi, che sieno poi riusciti pittori di gran fama, non sapremmo additare; e quel Benedetto Cianfarini e Gabriello Rustici, e l'altro detto Cecchin del Frate, ricordati dal Lanzi, come discepoli di Fra Bartolommeo nel suo miglior tempo, non s'elevarono mai tanto da essere conosciuti per certa opera. E nè pure si elevò quel Fra Paolo da Pistoia, sebbene i pistoiesi gli coniassero medaglia: e forse dagli storici non sarebbe ricordato, se non avesse ereditato più che l'abilità, i disegni pregevolissimi di Fra Bartolommeo: la maggior parte de' quali, al tempo del Vasari, passarono in Firenze nel monisterio di Santa Caterina, e in mano propriamente di quella Monaca Nelli, che d'imitare la maniera del Frate molto si dilettò.

Nè come discepolo del Frate si può reputare Mariotto Albertinelli; il quale veramente fu più compagno e imitatore: conciossiachè quasi insieme cominciassero a lavorare, e a farsi conoscere con tale somiglianza di maniera, che le opere dell'uno si scambiavano con quelle dell'altro; non senza recare grandissima maraviglia, che due uomini di pensieri e di costumi oppostissimi fossero così fra loro in tanta familiarità e amicizia congiunti. Chè dove il Frate era stato tutto sviscerato del Savonarola, Mariotto tenne fieramente dalla setta contraria; onde quando il primo andò in convento, l'altro, se, come nota il Vasari, *non avesse avuto a noia il commercio dei frati, e non fosse stato di loro tanto acerbo nemico,*

avrebbe, per l' amor di Baccio, operato talmente, che a forza nel convento medesimo del suo compagno si sarebbe incappucciato egli ancora. In oltre i costumi di Baccio erano castissimi e regolati in ogni sua azione; là dove l' Albertinelli era tutto carnale, e sì perduto nelle cose d' amore, e nell' allegrezza del bere e del mangiare, che in ultimo abbandonato l' arte, come quella che gli partoriva continue molestie e censure, aperse un' osteria, dove co' suoi amici si dava tutto il giorno buon tempo. Poi, venutogli il rimorso della viltà del mestiere, tornò alla pittura, seguitando tuttavía le sue pratiche lascive, che finalmente gli troncarono la vita; perchè, come contano gli storici, dalla Quercia di Viterbo, stando a dipingervi, andato a Roma, e di Roma tornato subito alla Quercia, volendo soddisfare con maggior impeto ad alcuni amori che ivi avea lasciato, quasi per compensare il tempo della dimora in Roma, ammalò, e se ne morì in età d' anni quarantacinque.

Adunque l' amore dell' arte potè tanto in Baccio e in Mariotto, che non ostante la infinita disparità de'costumi, ne tenne d' animo uniti ancor quando l' uno abbracciava la religione domenicana, e l' altro ai piaceri del secolo maggiormente si licenziava: conciossiachè Mariotto, acciò l'onore del suo amico non rimanesse vituperato, desse fine all' opera (commessagli, e anche pagatagli da Girolamo Dini) con tanta cura, che ognuno la stimò lavoro d' una sola mano. Il Lanzi giustamente somiglia questi artefici a *due ruscelli, quasi usciti dalla stessa sorgente, per divenire l' uno un fiume reale, e l' altro un fiume da guadarsi;* considerando, che l' Albertinelli fu emolo della prima maniera giovanile di Baccio, e in qualche opera si accostò alla seconda. A noi pare che in qualche opera emulò anche la miglior maniera del Frate. E per verità degna di Fra Bartolommeo, sì per lo stilo, e sì per l' espressione, è da ognuno giudicata quella tavola della Visitazione, che si conserva nella R. Gallería di Firenze, e senza dubbio la più bella che facesse Mariotto. Nella quale fra l' altre particolarità meritevoli di grande considerazione, è questo, che la pittura nel

miglior modo possibile, e forse come in nessun altro, unisce due cose, per lo più fra di loro disgiunte, cioè somma lucentezza, e somma robustezza di colorito: proprietà insegnata veramente dalla scuola fiorentina, e con ispecialità dai due grandissimi coloritori, Fra Bartolommeo e l'Albertinelli. I moderni non solo han perduto quel magistero di colorire, anzi l'ignorano affatto. Pure se essi esaminassero quelle tavole, vedrebbero come que' valentuomini studiavansi di mantenere la purità e la verginità delle tinte, schivando quelle terre false e mutabilissime: e quel che è più, facendo, che il gesso, di cui prima coprivano la tavola, purificasse l'olio, e mantenesse lungamente bella la vernice.

Parmi qui da non tacere quel che nota il Vasari come singolar lode e merito dell'Albertinelli, di aver egli con sommo studio cercato di dar rilievo, e forza, e insiememente dolcezza alle pitture, giudicando, che senza questo non fussero da tenere in pregio. Il Frate, come in appresso ancor meglio conosceremo fu in dette parti eccellentissimo, e da nessuno della scuola fiorentina superato; ma non fu la sola cosa, a cui principalmente attese; là dove il suo compagno, un tempo ne fece unico e memorabile studio. Considerò profondamente, che a far uscire le pitture dal piano, ci vogliono le ombre, le quali se sono troppo scure, restano coperte, e se dolci, non hanno forza. Onde è mestieri congiungere la dolcezza con un certo modo di lavorare, ch' ei credeva l'arte fino allora non avesse trovato. Volendolo trovar egli, si mise a fare delle fatiche straordinarie; e nell' eseguire per la compagnía di San Zanobi una tavola della Nunziata, fece far lumi a posta; e volle lavorarla in sul luogo, dove la tavola doveva rimanere, per condurre le vedute, e diminuirle e crescerle a suo modo.

Ma le sue fatiche furono ancor più straordinarie in quella tavola, che ora benissimo conservata adorna la R. Accademia delle Belle Arti in Firenze, dove è un Dio padre in aria con alcuni putti. *Essa,* dice il Vasari, *fu disfatta e rifatta da Mariotto innanzi che la conducesse al suo fine, più volte scambiando ora il colorito o più chiaro o più scuro, e talora più vivace*

ed acceso, ma non si satisfacendo a suo modo, nè gli parendo avere aggiunto con la mano ai pensieri dell' intelletto, arebbe voluto trovare un bianco, che fosse stato più fiero della biacca: onde egli si mise a purgarla per poter lumeggiare in su i maggiori chiari a modo suo. Non riuscì, è vero, Mariotto a trovare quel modo che cercava, sendo oltre i termini dell'arte usata da ingegno umano; e fu costretto a contentarsi di quel che si poteva, e fatto avevano i migliori, ed egli stesso altresì. Ma il suo smodato desiderio e studio posto in quest' opera gli fecero conseguire lode ed onore fra gli artefici. I quali conobbero, che, se non procurò alla pittura un nuovo modo di ombreggiare e dar rilievo, perfezionò maggiormente quello già in uso. E per verità que' putti par che si spicchino della tavola qui citata. Tanto son rilevati per un campo scuro di ottima prospettiva, *fatta col cielo d' una volta intagliata a mezza botte, che girando gli archi di essa, e diminuendo al punto le linee, va di maniera indietro che par di rilievo.* Così le fatiche durate da Mariotto in questa pittura, com' erano state stimate dagli artefici, fussino state valutate da coloro, che gliela dovevano pagare. I quali, secondo che il più delle volte interviene, niun conto fecero del lungo tempo consumato dal pittore; che d' altra parte non sapeva adagiarsi a darla senza giusto compenso al suo maggiore travaglio; onde, nata discordia fra di loro, sarebbe forse terminata con avere il peggio Mariotto, se Pietro Perugino, allora vecchio, Ridolfo Ghirlandaio e Francesco Granacci non si fossero intramessi, e stimando il lavoro con giudizio di artisti, non avessero d' accordo acconciato il prezzo. Quante volte non si rinnovano di questi esempi indegnissimi per danno dell'arte e per onta degli artefici; destinati a vedersi giudicare le opere da quelli, che meno possono apprezzarle, ma che pur ne hanno la superbia, quasi l'oro, che spendono, procacciasse intelligenza d'ogni cosa. Fortunato Mariotto, che allora potè far prevalere il giudizio di tre insigni artisti.

Poichè abbiam veduto la fiorentina pittura acquistare il maggior vigore e grandezza possibile nelle opere di Baccio della

Porta, e di Mariotto Albertinelli, diciamo ora com' ella acquistasse l'ultimo grado di soavità e di naturalezza ne'dipinti di Andrea del Sarto. La fama, in che erano venuti esso Andrea e il Franciabigio, fece che di amici e compagni divenissero emoli e concorrenti, e come l'amicizia e compagnía, nella quale vissero ne' primi anni, giovò ad amendue per l'acquisto dell'arte, così ad essi non fu dannosa la emulazione e la concorrenza: le quali erano senza invidia e livore, e sol movevano da più forte desiderio di far l'uno meglio dell'altro. Nè la città (allora non indifferente alle cose dell'arte e degli artefici) ignorò quella generosa e utilissima gara; della quale per altro i primi a usare furono i frati de' Servi; che col mezzo di un petulante sagrestano tentarono la bontà di Andrea con dirgli, che lo avrebbono aiutato in ogni cosa, che onore e utile gli arrecasse, qualora non ricusasse di seguitare nel cortile della loro chiesa le pitture cominciate appena da Cosimo Rosselli; ed oltre a ciò, essendo quel luogo pubblico e molto frequentato, egli farebbesi conoscere non meno da' forestieri che da' fiorentini, e per ciò non doveva pensare a prezzo nessuno, anzi doveva pregare egli stesso per far l'opera, tanto più che ci era il Franciabigio, che per farsi conoscere si era offerto di farla. Con questi stimoli de'quali l'ultimo della concorrenza di Franciabigio fu il più potente, persuasero Andrea, come quello ch'era timido, dolce e di buona fede, ad accettare il carico: e fatta una scritta di tutta l'opera, perchè niun altro v'entrasse, vollero i frati, che per prima cosa continuasse la vita di San Filippo Benizi, nè avesse per prezzo altro che dieci ducati per istoria.

Stima il Vasari, che Andrea per quella sua timidità d'animo e natura dimessa e semplice non mostrò quell' ardire e fierezza e copiosità di maniere, le quali in molti altri pittori si son vedute; e rimase sempre come la natura l'aveva fatto. Buon per lui che l'aveva fatto d'ingegno e di giudizio ottimo: onde anche operando secondo che la propria indole il tirava, riuscì maraviglioso. Ma se non variò come gli altri la sua maniera, e se poco si scostò da ciò che la spontanea e semplice natura gl'insegnava, non perciò nella sua arte non fu veduto

un aumento graduale verso la perfezione. Laonde dal battesimo di Cristo nello Scalzo, di cui abbiamo parlato, alle tre prime storie di S. Filippo nel cortile de' Servi; cioè quando esso Filippo già frate riveste un ignudo, quando sgrida alcuni bestemmiatori che, facendosi beffe di lui sono improvvisamente colpiti da una saetta, che ne uccide due e gli altri lascia sbalorditi, e infine quando cava gli spiriti da dosso a una femmina; si vede salir l' artista ad una maggiore eccellenza; conciossiachè non si loderebbero mai abbastanza la grazia, la facilità, la naturalezza, oltre alla diligenza grandissima, e a molte belle e necessarie avvertenze, e considerazioni d' espressioni e di disegno: come fra l' altre lo sbalordimento e lo incredibile spavento ne' bestemmiatori all' inaspettato gastigo, e la stanchezza del lungo viaggio e della salita nelle figure de' frati, che accompagnano San Filippo. Nell' altre due storie dello stesso Santo, in una quando muore e resuscita un bambino recatogli accanto al letto di morte, nell' altra quando i frati mettono la sua veste in capo a certi fanciulli; le quali fece inanimito, come dice il Vasari, dall' onore grandissimo, e dalla fama che gli era venuta dalle tre prime; è ancor più notevole l' accordo delle tinte, e quella sua incomparabile soavità di pennello, che scorre quasi limpida onda; per lo che a ragione fu detto il Catullo della pittura. E sì che guardando queste storie, non si leverebbe mai l' occhio da esse; aspettandosi sempre che quelle figure si movano e favellino. Tanto mai sono naturali e condotte con mirabile rilievo; senza dir nulla della straordinaria facilità, che le crederesti disegnate e colorite non dalla mano d'un uomo, che comincia e procede operando, ma dalla natura stessa che a un tratto crea e unisce le cose. E in vero si potranno notare alcuni pittori ch' ebbero facilità di pennello pari ad Andrea; altri che ebbero bellezza di disegno eguale alla sua; ma che, disegnando correttamente e diligentemente quanto Andrea, colorisse con altrettanta agevolezza nessun fu mai. I quali pregi del Vannucchi si faranno meglio manifesti procedendo a ragionare di altre sue opere, che dopo queste prime cinque storie condusse.

Vi ha nel mondo ingegni, e sono la più parte, cui le lodi facilmente corrompono, perchè, levandosi in superbia, più non brigano di arrivare a quella perfezione non per anco toccata. Ma ve ne ha pure di quelli che, essendo d'animo troppo timido e rimesso, non solo non pigliano alcuna superbia dalle lodi, anzi ne abbisognano, quasi sproni per uscire della oscurità. Fra questi fu il Vannucchi; il quale dagli encomii che il mondo faceva della sua virtù dopo le cinque prime storie del cortile de' Servi, prese coraggio a vincere con l'arte ogni gara, e in pari tempo sostenere l' onore del suo magistero con quelli che gli davano da lavorare. Per lo che, dato fine alla prima banda di detto cortile, e licenziato con que'frati; parendogli, come dice il Vasari, *il prezzo poco e l' onore grande;* fu mestieri che gli assicurassero aumento di prezzo, se vollero ch' egli promettesse loro due altre storie a suo comodo e piacimento. Alle quali innanzi di por mano ebbe allogazione di altri quadri e opere d'importanza. In primo luogo merita particolar considerazione l'arco del Refettorio di S. Salvi fuori di porta alla Croce, dove dipinse a fresco in quattro tondi i santi Benedetto, Giovanni, S. Salvi Vescovo, e S. Bernardo degli Uberti; e nel mezzo fece un tondo, dentrovi tre facce, che sono una medesima, per significare la Trinità; il qual modo di esprimer quel mistero fu vietato dal pontefice Urbano VIII, parendogli forse cosa molto pericolosa figurarlo ai sensi come è inteso dalla cristianità. In secondo luogo vuolsi rammentare quel quadro, oggi posseduto dal cav. Pietro Pesaro, patrizio veneto, nel quale è una Nostra Donna col figliuolo in collo e Sant'Anna e S. Giuseppe. In fine i due quadri per Carlo Ginori molto grandi, uno de' quali, rappresentante Giobbe, rimase in camera di Benedetto de' Medici, fecero allora maggiormente conoscere la fama e la riputazione di Andrea del Sarto. Il quale, vedendosi commettere opere da tanti signori, indugiava sempre l'esecuzione delle due storie, che come detto è, aveva promesso ai frati de' Servi. Erano già passati vari anni, nè si riduceva ancora a contentarli. Ma i frati, avendo ben as-

saggiata la natura d' Andrea, trovarono modo di fargli eseguire l' opera di presente; e fu di allogare al Franciabigio una delle storie del detto cortile. Dei che Andrea insospettito, e spronato nuovamente dalla concorrenza, non aveva ancora al suo emolo fatto finire la turata, ch' egli condusse a termine i cartoni delle due storie per metterli subito in opera nel canto fra la porta del fianco di S. Bastiano, e la porta minore, che dal cortile mette nella Nunziata.

Era già l' opera del Vannucci terminata, e in quella del Franciabigio (dov' era figurato lo sponsalizio della Vergine) rimaneva ancora a finire il basamento, e qualche ritocco nel rimanente, quando i frati, volendo per la solennità di una lor festa, che tutte e due a un tempo vedesse il pubblico, di notte senza dir nulla al Franciabigio, scopersero insieme con quella d' Andrea, anche la sua, non del tutto finita. Ma l' artefice la mattina salito furiosamente sul palco, che ancora non era stato disfatto, con tutte quelle martellate, che ancora si veggono, punì e svergognò la prosuntuosa e temeraria ignoranza de' frati, e per odio, come dice il Vasari, conceputo contro di loro, non volle mai per prezzo nessuno racconciarla. Forse all' odio contro a' frati, si aggiunse il dolore di vedersi sgarato dal suo competitore; imperocchè sebbene il sopraddetto storico molto e giustamente ammiri l' opera del Franciabigio per la grandissima fede espressa in Giuseppe, che disposando Maria mostra nel viso non meno il timore, che l' allegrezza; e per un ignudo, dov' è altresì felicemente espressa l' ira e il desío nel rompere la non fiorita verga, e per alcune femmine con bellissime arie e acconciature di teste; e aggiunga inoltre, che il pittore in questa istoria non fece cosa che non fosse benissimo considerata, per mostrare quanto egli le difficoltà dell' arte avesse in venerazione; e in fine conchiugga, *essere stata lavorata in fresco con tanto amore e con tanta diligenza, e con sì bella freschezza, che si può dire che in fresco lavorasse meglio che uomo del tempo suo, e meglio coi colori sicuri da ritoccare in fresco le sue cose unisse ed isfumasse;* nondimeno la detta

opera mostrò, e mostra tuttavía, che il Franciabigio non giunse con la fatica e con lo studio dove col facile e naturalissimo ingegno pervenne Andrea. Il quale fece la Natività della Nostra Donna per la prima storia, e i Magi che vanno all' adorazione di Cristo, per la seconda; sì l' una e sì l' altra condotta con una maniera più ricca di componimento, e più larga di disegno e di pieghe, e con un pennello ancor più libero e franco delle altre. Le descrive il Vasari con quella viva naturalezza e semplicità, con cui sono dipinte; e rispetto alla prima storia dice, che è fatta *con un componimento di figure benissimo misurate ed accomodate con grazia in una camera, dove alcune donne, come amiche e parenti essendo venute a visitarla, sono intorno alla donna di parto vestite di quegli abiti che in quel tempo si usavano; ed alcune altre manco nobili standosi intorno al fuoco lavano la puttina pur allor nata, mentre alcune altre fanno le fasce ed altri così fatti servigii; e fra gli altri vi è un fanciullo, che si scalda a quel fuoco, molto vivace, ed un vecchio, che si riposa sopra un lettuccio, molto naturale; ed alcune donne similmente che portano da mangiare alla donna, che è nel letto con modi veramente propri e naturalissimi; e tutte queste figure insieme con alcuni putti, che stando in aria gettano fiori, sono per l' aria, per i panni, e per ogni cosa consideratissimi, e coloriti tanto morbidamente, che paiono di carne le figure, e l' altre cose piuttosto naturali che dipinte.*

Oggi che piace lo stile oscuro, esagerato e confuso, mi gode l'animo riferire, come antidoto, questi brani che mostrano quello scrivere semplice, naturale e quasi come si favella, che era sì in fiore nel cinquecento, stimato triviale, povero e indegno de' nuovi lumi e de' nuovi intelletti. Bel modo per coprire la nostra ignoranza. Ma leggiamo quel che scrive il nostro messer Giorgio della seconda storia di Andrea, rappresentante *i tre Magi d' oriente, i quali guidati dalla stella andarono ad adorare il fanciullino Gesù Cristo, e li finse scavalcati, quasi che fossero vicini al destinato luogo, e ciò per esser solo lo spazio delle due porte per vano tra loro*

e la natività di Cristo, che di mano d' Alessio Baldovinetti si vede: nella quale storia Andrea fece la corte di quei tre re venire lor dietro con carriaggi e molti arnesi e genti che gli accompagnano, fra i quali sono in un cartone ritratti di naturale tre persone vèstite d' abito fiorentino; l' uno è Jacopo Sansovino che guarda inverso chi vede la storia, tutto intero; l' altro appoggiato ad esso, che ha un braccio in iscorto ed accenna, è Andrea maestro dell' opera; ed un' altra testa in mezzo occhio dietro a Jacopo, è l' Ajolle musico. Vi sono oltre ciò alcuni putti che salgono su per le mura, per stare a veder passare le magnificenze e stravaganti bestie, che menano con esso loro quei tre re.

Dopo queste parole, conchiude lo storico che nell' una e nell' altra delle dette due storie, Andrea superò sè stesso; cioè (aggiungeremo noi) toccò quell' ultima perfezione dell' arte che era più propria della sua semplice e soavissima natura. Non era egli nato per dipingere forti cose ed eroiche. La timidità del suo spirito, la dolcezza del suo cuore, e la semplicità dei suoi costumi, non gli permettevano di arrischiarsi a difficili e sublimi invenzioni. Ma questa stessa timidezza, dolcezza e semplicità lo rendevano atto e dispostissimo sopra ogni altro a ritrarre le cose in modo, ch'elle s' intendessero a prima giunta, e gli affetti ritratti senza il più piccolo sforzo d' arte scendessero al cuore del riguardante con soavità ineffabile: e nella esecuzione si vedesse un dipintore, che mentre disegnava con quella grazia e purezza, che gli acquistò il soprannome di *Andrea senza errori*, coloriva a un tempo con tanta facilità, amenità e rilievo, che nessuno mai fece più nè meglio; e infine (ciò che è ancor più notevole) col facile e disinvolto maneggiare i colori, congiunse tanta diligenza e finitezza, che i suoi dipinti non dilettano meno dappresso, che da lunge. Diasi pure a Michelangelo e a Raffaello il vanto di aver sublimata l' arte il più che era possibile. Andrea del Sarto rimarrà sempre unico nella espressione de' semplici e affettuosi soggetti; come pur dimostra la storia della Visitazione dipinta nel cortile dello Scalzo, in quello steso anno; che nel cortile de' Servi avea dipinto la

detta Natività ed Epifanía. Chè non meno in questa che in quelle due è notabile quella sua maggiore soavità e spontaneo affetto di ritrarre le cose; spiccandovi altresì una maniera di fare più larga e più franca, che molti chiamano seconda maniera d' Andrea. Ma o prima o seconda o terza ch'ella sia (parendomi più ingegnose e scolastiche, che vere e utili cotali distinzioni) è da anteporre a tutte l'altre; poichè in essa, conservando tutta la semplicità e vivissima naturalezza del battesimo di Cristo allo Scalzo e delle cinque storie del Benizi a'Servi, mostrò tutta la eccellente e bellissima virtù del suo ingegno.

Nè con altra maniera, sebbene un po' sempre crescente di pratica e di larghezza seguitò operare, sì andato a Roma vide le cose di Raffaello e di Michelangelo; le quali in ultimo lo sforzarono un poco ad essere meno fedele alla sua natura, come vedremo a suo luogo. Ora seguitiamo a dire delle opere che fece in quel tempo: al quale senza dubbio devono riferirsi la tavola di San Godenzo, con entro la Vergine Annunziata dall' Angelo San Michele, e un altro Santo; e l'altra con lo stesso soggetto della Nunziata per i frati di San Gallo, anch'essa posta nel R. Palazzo de' Pitti; nella quale dice il Vasari (nè sapremmo noi dir meglio o diversamente) *si vede un'unione di colorito molto piacevole, ed alcune teste d' angeli che accompagnano Gabriello, con dolcezza sfumate, e di bellezza d' arte di teste condotte perfettamente;* e l' altra ancora per Giovanni di Paolo Merciaio d' una Nostra Donna col figliuolo; bellissima opera, di cui similmente si adorna la R. Gallería de' Pitti; e quella per Andrea Santini, dentrovi la Nostra Donna, San Giovanni e San Giuseppe, lavorati con infinita diligenza: e infine il quadro, altresì con una Nostra Donna bellissima, contornato come dice il Borghini, di modelli e altri ingegnosi lavori, che Andrea fece per Gio. Gaddi. Le quali tutte pitture diedero sì gran nome ad Andrea, che non pur fra' giovani, ma eziandio fra' vecchi era stimato de' più eccellenti, che adoperassero colori e pennelli.

E quantunque si lasciasse miseramente pagare le fatiche, pure avendo egli la maggior copia delle commissioni, poteva

essere in grado di vivere senza stento e disagio, e aiutare insiememente i suoi poveri parenti. Ma quasi agli uomini dabbene e virtuosi sia destinato il non aver mai pace e felicità in questo mondo, togliendo moglie, si recò da sè medesimo la maggior sorgente di fastidii, di noie e di guai, che l'afflissero e travagliarono per tutta la vita. Il Vasari ne fa lunga narrazione nella prima stampa delle vite: ma nella seconda, per qualche sua particolar considerazione, se ne spacciò con poche parole. Tanto più adunque ci par bello recar qui il primo racconto dello storico, come meno divulgato, e scritto con una grazia e leggiadría gustosissima; dal quale racconto sempre più si fa manifesta la pochezza d'animo e semplicità del povero Andrea; che non è cosa di lieve momento per l'esame delle sue opere. *Era in quel tempo* (conta messer Giorgio) *in via San Gallo maritata una bellissima giovane a un berrettaio, la quale teneva seco non meno l' alterezza e la superbia, ancor che fusse nata di povero e vizioso padre, ch'ella fosse piacevolissima e vaga d' essere volentieri intrattenuta e vagheggiata da altrui; fra i quali dell'amor suo s'invaghì il povero Andrea; il quale dal tormento di troppo amarla aveva abbandonato gli studi dell' arte, e in gran parte gli aiuti del padre e della madre. Ora nacque ch' una gravissima e subita malattía venne al marito di lei; nè si levò dal letto, che si morì di quella. Nè bisognò ad Andrea altra occasione, perchè senza consiglio di amici, non risguardando alla virtù dell'arte, nè alla bellezza dell'ingegno, nè al grado ch' egli avesse acquistato con tante fatiche, senza far motto a nessuno, prese per sua donna la Lucrezia di Baccio del Fede, che così aveva nome la giovane, parendogli che le sue bellezze lo meritassero, e stimando molto più l'appetito dell' animo, che la gloria e l' onore, per il quale aveva già camminato tanta via. Laonde saputosi per Fiorenza questa nuova fece travolgere l' amore che gli era portato in odio dai suoi amici, parendogli che con la tinta di quella macchia avesse oscurato per un tempo la gloria e l' onore di sì chiara virtù. E non solo questa cosa fu cagione di tra-*

vagliar l'animo d'altri suoi domestici, ma in poco tempo ancora la pace di lui, che divenutone geloso, e capitato a mani di persona sagace, atta a rivenderlo mille volte, e fargli sopportare ogni cosa; chè datogli il tossico delle amorose lusinghe, egli nè più qua nè più là faceva, ch' essa voleva; ed abbandonato del tutto què miseri e poveri vecchi, tolse ad aiutare le sorelle e il padre di lei in cambio di quelli. Onde chi sapeva tal cose, per la compassione si doleva di loro, e accusava la semplicità d' Andrea essere con tanta virtù ridotta in una trascurata e scellerata stoltizia. E tanto quanto dagli amici era cerco, tanto per lo contrario era da tutti fuggito. E non ostante che i garzoni suoi indovinassero per imparar qual cosa nello star seco, non fu nessuno o grande o piccolo che da essa con cattive parole o con fatti, nel tempo che vi stesse, non fosse dispettosamente percosso. Del che ancora ch' egli vivesse in questo tormento, gli pareva un sommo piacere.

Per ora basti di Andrea del Sarto: nè c' incresca d' intertenerci un poco delle cose della scultura. Fra gli scultori toscani di quel tempo vuolsi rimemorare il fiesolano Andrea Ferrucci, che il Vasari chiama Andrea da Fiesole; e quantunque sia di lui piuttosto parco lodatore, pure non può fare a meno di confessare, che nelle sue cose *si conosce una risoluzione ed un gusto di bontà molto lodevole.* Avrebbe voluto lo storico, che il Ferrucci con la pratica e col giudizio avesse congiunto maggior fondamento di disegno. In primo luogo nessun altro allora mostrò maggior fondamento di disegno: e non a torto, stima il Cicognara, si ascriverebbero a Michelangelo certi suoi angeli, che volano a' lati d' una croce in que' bassirilievi dell' antica chiesa de' gerolimitani di Fiesole, oggi posseduta dalla nobil famiglia Ricasoli. In oltre chi non sa, che nel magistero della scultura, più d' ogni altra scienza, giova quella cotal disposizione d' ingegno a maneggiare i ferri in modo, che il marmo acquisti le sembianze della natura viva? Lo stesso Vasari insegna: *che richiedendosi agli scultori non meno aver pratica di ferri, che a chi esercita la*

pittura quella de' colori, avviene, che molti fanno di terra benissimo, che poi di marmo non conducono l'opere a veruna perfezione; ed alcuni per lo contrario lavorano bene il marmo senza aver altro disegno, che un non so che hanno nell' idea di buona maniera. Questa cosa si è veduta a dì nostri in qualcuno, meritamente celebre per le invenzioni ingegnose e giudiziosissime, condotte in creta; ma inabile a condurle in marmo, che è pure il fine ultimo e desiderabile della scultura. Tanto è vero, che nelle arti la mano è somma parte di perfezione. Il che non vuol dire, che le arti sieno, più che altro, cosa materiale; non potendo la mano, senza essere aiutata e diretta dall' ingegno, travagliarsi come l' eccellenza dell' arte richiede. Lo veggiamo anche ne' mestieri più bassi e meccanici; dove tutti adoprano nello stesso modo le mani; e pure non a tutti riesce fare egualmente bene. Nelle arti belle richiedesi intelletto maggiore; non perchè esso possa di per sè stesso operare, sia pur fornito di tutte le scienze e giudizii del mondo, ma perchè renda più risoluta e più veloce la mano verso la eccellenza vera delle opere. Gli scultori fiesolani sul finire del quattrocento e il cominciare del cinquecento, si segnalarono per così fatta pratica, atteso l' uso de' ferri, ch' egli aveano fatto di continuo ne' lavori d' ornamento. Fra questi scultori fiesolani furono allora un Maso Boscoli, che fece quei due angeli che ancora si veggono nella sepoltura di Antonio Strozzi in Santa Maria Novella, e un Silvio Cosini, che nella stessa sepoltura intagliò una immagine di Nostra Donna; e di questi due, e di altri similmente usciti della scuola di Andrea, si servì il Buonarroti non solamente per la esecuzione di alcune cose del sepolcro di Giulio II, ma ancora per intagli di grottesche, di maschere, fogliami ed altre bizzarrie, dov' erano valentissimi.

Benedetto da Rovezzano fu particolarmente celebre pe' lavori d' ornamenti, e di piccole figure, ch' egli recò in Toscana a maggior perfezione, sì come dimostrano diversi acquai e cammini di macigno, fatti per alcune case di Firenze; uno de' quali bellissimo, per Pier Francesco Borgherini, si vede

in casa Del Turco in Borgo Sant' Apostoli, che fu abitazione del detto Borgherini. Similmente provò la rara abilità di Andrea nel condurre di marmo gli ornamenti con una finezza e diligenza incredibile, la sepoltura di Pietro Soderini nel Carmine; dove oltre a' fogliami e intagli, condusse di basso rilievo un padiglione ad uso di panno nero di pietra di paragone con tanta grazia, e con tanto bel pulimento e lustro, che quella pietra pare un bellissimo raso nero; onde lo storico nostro credette di non poter mai tanto lodare quest' opera, che non fosse poco. Nè solamente Benedetto fu eccellente nell' ornare, ma ebbe gran merito altresì nelle figure e ne' componimenti delle istorie; sì come dimostrò nel sepolcro di San Giovanni Gualberto, che i frati vallombrosani collocarono nella chiesa di Santa Trinita di Firenze: dove lo scultore avendo lavorato dieci anni, non ispese in vano la lunga fatica, perchè con quell' opera, dice il Vasari, *fece stupire Fiorenza*. Ma le discordie de' frati fecero che la sepoltura si rimanesse nelle case del Guarlondo vicino di San Salvi, dove era stata lavorata: poi venuta nel 1530 quella furia di guerra, che pareva dovesse distruggere la città nostra, detta opera con altre cose d' arti fu guasta e spezzata; nè restarono che alcuni pezzi, anch' essi malconci, che sono nella stanza delle cose toscane della R. Gallería di Firenze, con dolore certamente di vedere molte teste, lavorate con tanta diligenza, spiccate dalle figure, e ogni altra cosa empiamente offesa e rovinata. A tali fortunosi eventi sono le opere egregie degli uomini eccellenti sottoposte. Ma tornando a Benedetto, diede a lui merito di valente statuario il San Giovan Battista fatto a concorrenza coi primi scultori di Firenze, per Santa Maria del Fiore, il quale se fusse più semplicemente e largamente panneggiato, non cederebbe ad alcuna delle più celebrate statue di quel tempo. Chi era allora scultore, era generalmente architetto, e perciò nell' una e nell' altr' arte riusciva eccellente; onde fu, come nota il Vasari, *d' ordine e d' architettura di Benedetto la porta e vestibulo della Badia di Firenze: e parimente alcune cappelle, ed in fra l' altre quella di Santo Stefano, fatta dalla*

famiglia de' Pandolfini. Nella quale s' entra dal corridoio, che serve di vestibulo alla chiesa. Fu tratto in ultimo Benedetto a' servigi del re d' Inghilterra; pe' quali tornato in patria abbastanza ricco, ebbe da potersi sostentare in quegli ultimi e miserissimi anni della sua vita, avendo perduto il lume degli occhi, fra le tante disgrazie umane, la più deplorabile.

Baccio da Montelupo fu un altro scultore, che lavorò in quel torno. Il quale sviato nella prima gioventù da' piaceri, tardi datosi tutto all' arte, fece maggior frutto, che di lui non si aspettava. Basta ad assicurargli fama di ottimo maestro la statua di bronzo di San Giovanni Evangelista, che è in Or San Michele, fatta per l' arte di porta Santa Maria, a concorrenza con altri scultori, da lui sgarati. Messosi in pari tempo a intagliare in legno crocifissi grandi quanto il vivo, ne fece un numero infinito, che furono sparsi per tutta l' Italia, non senza onore e nome di Baccio; il quale anch' egli architetto, anzi valentissimo architetto, venutogli a noia lo stare in Firenze, se n' andò a Lucca, dove fra l' altre cose, fece *il bello e ben composto tempio di San Paolino avvocato de' Lucchesi con buona e dotta intelligenza di dentro e di fuori e con molti ornamenti*. Nel qual tempio ebbe il suo sepolcro, dove per altro discese vecchissimo.

Era tornato di Portogallo Andrea Contucci di Sansavino, del quale abbiamo altra volta ragionato; e subito gli furono date a fare due statue di marmo da collocare sopra la porta del tempio di San Giovanni, che è verso la Misericordia. Egli fece un San Giovanni che battezza Cristo, e quantunque non fusse terminato da lui (forzato di andare a Genova, dove condusse opere lodatissime) ed avesse il compimento da Vincenzo Danti perugino, pure merita di essere tenuto fra le più belle e nobili cose di scultura operate in quel tempo in Firenze. Ma Giulio II, che con quella sua terribile volontà tirava in Roma tutti gli artefici di maggior grido, chiamò anche il Sansovino, e gli allogò le due sepolture di marmo poste in Santa Maria del popolo, una per il cardinale Ascanio Sforza, l' altra per il cardinale di Recanati, strettissimo parente del

papa. *Le quali opere*, dice il Vasari, *così perfettamente da Andrea furono finite, che più non si potrebbe desiderare, perchè così sono pieno di nettezza, di bellezza, e di grazia ben finite e ben condotte, che in esse si scorge l' osservanza e le misure dell' arte.* Anche il gruppo della Sant' Anna, che tiene in collo la Nostra Donna, e un Cristo di grandezza poco meno che il naturale (il quale è nella chiesa di Sant' Agostino) è opera da tenere fra le moderne per ottima, e sola basterebbe a dar fama a un artista, come sommamente accrebbe quella di Andrea, sì per la vivezza delle espressioni, e sì per la semplicità del compimento e per la diligenza, onde è condotta.

Ma il Contucci ebbe allora un grandissimo competitore nella persona di Gian Francesco Rustici; avvegnachè la sua profession principale fosse il far di getto. Stato prima fra quelli che Lorenzo il Magnifico accolse nel suo giardino, passò quindi a studiar l' arte sotto il Verrocchio, appresso il quale era in quel tempo Lionardo da Vinci; che con que' suoi mirabili avanzamenti faceva stupire tutti gli artefici. Per lo che Gian Francesco subitamente si diede a seguitare la maniera di modellare di esso Lionardo e sì giunse a possederla, che l' opere da lui fatte si giudicarono degne dello stesso Vinci; come furono le tre statue di bronzo, che i consoli dell' arte de' mercanti allogarono al Rustici per essere poste sopra la porta del tempio di S. Giovanni, che è verso la Canonica, avendo al Sansovino date quelle di marmo, che, come s'è detto, furono messe sopra la porta dello stesso tempio, che è verso la Misericordia. La concorrenza del Sansovino fece a Gianfrancesco abbracciar l' opera con animo di condurla a quella maggior perfezione che era possibile al suo ingegno: e siccome egli da Lionardo non pur l' arte aveva appreso, ma altresì tutti quei suoi modi di considerare lungamente e sottilmente le cose, così non fu considerazione nè diligenza che il Rustici non avesse per le sopraddette statue, rappresentanti S. Giovanni Battista, che in attitudine pronta e vivace predica in mezzo ad un fariseo, che postasi la man destra alla barba si

tira alquanto indietro come stupefatto delle parole del Battista e ad un Levita, che posato il braccio destro sopra un fianco, e tenendo con la sinistra mano una carta dinanzi agli occhi, sta in atto consideratissimo per rispondere a S. Giovanni. In vero l'opera del Rustici è fra le più insigni, che la scultura fiorentina producesse nel principio del secolo sesto decimo. Anzi per lavoro di getto fu tenuta la più perfetta e la meglio intesa, che insino allora si vedesse, *essendo quelle figure*, come nota lo storico, *e d' intera perfezione, e fatte nell' aspetto con grazia e bravura terribile;* oltrechè le braccia ignude e le gambe sono benissimo intese, e appiccate alle congiunture tanto bene, che non è possibile far più: senza dire delle mani e de' piedi, e delle graziose e nuove attitudini, e della gravità veramente eroica, che hanno le teste. Onde non è maraviglia, che alcuni credessero allora, avervi Lionardo lavorato di sua mano. Vero è che il Vinci aiutò fino all' ultimo il Rustici col consiglio e giudizio suo; facendoci sapere il Vasari, che mentre Gian Francesco conduceva di terra quest' opera, non volle altri attorno, da Lionardo in fuori: *il quale nel fare le forme, armarle di ferri, e in somma sempre insino che non furono gettate le statue, non l' abbandonò mai.*

Le arti venete avanzavano anch' esse nella loro perfezione non meno delle toscane. Destinato il Vecellio di andare più lontano di Giorgione nella perfezione di dipingere, fu altresì manco sollecito di lui nell' abbandonare la maniera alquanto macra del comune maestro; onde le prime sue opere ritraggono perfettamente dalla scuola del Bellini: come particolarmente si può osservare in un S. Girolamo penitente, e in una Madonna col putto in collo, che sono in Venezia nell' ultima stanza della famosa gallería Barbarigo. La quale, per l' amicizia che Tiziano ebbe con quel gentiluomo, avendo a lui servito di officina per lavorare, mostra diverse opere fatte dal Cadorino nella sua prima, seconda e ultima età. Io non ho trovato in Venezia luogo migliore per conoscere, quasi ad un girar d'occhi, i principii, gli avanzamenti, il colmo e lo scadimento dell'arte nelle mani di Tiziano. Mirabile per altro in ogni tempo; pe-

rocchè anche le sopraddette pitture, se lo fanno scorgere timido seguace del Bellino, sono d'altra parte piene d'infinita grazia, massime la nostra Donna col bambino. E la grazia dell'espressione religiosa non fu mai tanta in Tiziano quanta nelle cose da lui eseguite a imitazione di Giambellino; il quale inciò da alcuno de' veneti non fu mai superato, non che paragonato.

Veduto poscia il Vecellio il bel modo di colorire trovato e posto in uso dal suo condiscepolo Giorgione, e piaciutogli oltre modo, si diede a imitarlo con tanta fedeltà, che alcuni suoi ritratti furono creduti e scambiati come di mano di esso Giorgione; e dal Vasari ne vien riferito uno di casa Barbarigo sì ben fatto, che se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome, sarebbe stato tenuto opera di Giorgione. Se non che avendo io attentamente e con la scorta di alcuni artisti considerato le opere che Tiziano condusse in quel tempo, cioè quando uscito della scuola del Bellino tolse a imitare la maniera del Barbarelli, mi è parso vedere nel suo modo di fare un ottimo temperamento dello stile del maestro con lo stile del condiscepolo: pigliando dall' uno la bontà del disegno e della espressione, e dall' altro il vivace e bellissimo colorito; di sorte che è quel morbido e dilicatissimo facitore di carnagioni che divenne poi, quando le inclinazioni del suo ingegno unicamente secondò: e nè pure la sua arte si mostra sì grande d' invenzione e d' esecuzione come negli anni seguenti; ma non mai apparve tanto gastigato e diligente disegnatore, nè sì acceso e inalterabile coloritore. Ne sieno testimoni in Venezia il passaggio del mar rosso nel palazzo reale: l' Adone sì pieno di leggiadría nella gallería Barbarigo: le varietà dell' età dell' uomo nella gallería Manfrin; la visitazione nell' ultima sala dell' Accademia delle belle arti, che bisogna tornare più volte a guardare per la purezza degli affetti e verità delle espressioni; l' amor divino e l' amor profano di casa Borghese in Roma, opera, come mi diceva artista autorevole, benissimo disegnata; e soprattutto il San Marco seduto in alto fra quattro santi, che si vede in Venezia nella sagrestía di Santa Maria della Salute, giustamente dal Zanetti reputato la cosa più diligente

e meglio disegnata che sia al pubblico di Tiziano; il qual San Marco mentre, come lo stesso Zanetti osserva, sente delle antiche scuole nella disposizione delle figure, ritrae molto a un tempo del fuoco giorgionesco nel colore; ed è sì fresco e vivace che par oggi dipinto. Nè si loderebbero abbastanza le arie delle teste e i bellissimi panni. Evvi un San Sebastiano ignudo tanto bello, che migliore non si potrebbe fare. In una parola quell'opera è piuttosto divina che umana.

Cresciuto così di valore e di fama il cadorese, di puro imitatore passò essere emulo di Giorgione, allorquando con esso lui fu dalla Signoría di Venezia chiamato a dipingere nel fondaco dei tedeschi, rifatto di nuovo dopo quel fierissimo incendio seguito al ponte di Rialto l'anno 1504: conciossiachè, terminata l'opera ed esposta al pubblico, non sapendo molti gentiluomini che una parte era stata allogata a Tiziano, abbattendosi essi in Giorgione, come amici si rallegravano seco, dicendogli che si era portato meglio nella facciata verso la Mercería, dov'erano le pitture di Tiziano, che non sopra il canal grande, dove erano le sue: riuscite, secondo quel che ne dice il Vasari, assai bizzarre e poco nella invenzione intelligibili. Il quale vizio avremmo forse riscontrato in altri componimenti del Barbarelli, se non ci fussero stati distrutti; nè sapremmo ad altro attribuire che all'impeto immensamente gagliardo del suo ingegno, e non del pari educato e corretto alla considerazione delle grandi storie; al che la più parte de' Veneti non badarono quanto era mestieri. Il sentire Giorgione, che l'opera di Tiziano era commendata più della sua, gli mise nell'animo tanto sdegno e dolore, che per un pezzo non si lasciò vedere, nè volle che Tiziano praticasse più in sua casa. Ma già Tiziano non aveva più bisogno degli altrui esempi. Era egli divenuto esempio a tutti imitabilissimo. E chi non avrebbe voluto imitarlo in quel Tobía guidato dall'angelo, che si vede in Venezia nel primo altare della chiesa di S. Marziale? Il quale dal Zanetti e dal Lanzi è notato per la prima opera tutta tizianesca che si conosca: che val quanto dire, la prima opera in cui prevalga e picnamente si manifesti la natura del suo ingegno;

più libero e vario di quello del Bellino; men gagliardo e risoluto di quello di Giorgione; e però da qui innanzi giudicheremo la sua maniera non sì accurata e finita come la belliniana: nè sì accesa e sfumata e grandiosa come la giorgionesca, ma della prima più larga e ne' colori più unita: e della seconda più soave e delicata e più sinceramente vera.

Solenne testimonianza di ciò rendono le tre storie in fresco dipinte in Padova nella scuola del Santo; le quali rappresentano tre miracoli attribuiti a Sant' Antonio. Nella prima storia è il detto Santo, che porge a nobile cavaliere un vezzoso bambino di pochi mesi, perchè di sua bocca l'assicuri della fede della moglie, la quale seguita dalle sue donne lieta si mostra del ricuperato onore. Nella seconda è dipinto il crudel fatto di un geloso, che ingiustamente ammazza la moglie, la quale dal Santo è poi tornata in vita. Nella terza finalmente è rappresentato un giovanetto, che, pentito di aver dato un calcio alla madre sua, colle proprie mani si taglia il piede, che poscia dal Santo gli vien restituito con la sua benedizione. Queste pitture, che non si finiscono mai di ammirare, mostrano a mio parere, il grado ultimo del Vecellio dalla così detta seconda maniera a quella che formò il massimo splendore del suo maraviglioso pennello; quindi in esse chiaramente si conosce il magistero del colorito prevalere sopra ogni altro: non potendosi mai dir tanto che basti, dell' accordo, morbidezza e varietà delle tinte, che paiono messe insieme non dalla mano di un uomo, sì bene dalla stessa natura. Così la pittura italiana nella sala della Segnatura in Roma; nel cortile de' Servi in Firenze; e nella scuola del Santo in Padova toccava quasi ad un tempo le più alte cime della perfezione nel disegno, invenzione, composizione e colorito.

L'architettura appo i veneti ebbe sul principio del cinquecento uomini, che lasciarono opere e nome immortale. Dobbiamo rallegrarcene con la città di Verona, nido sempre fecondo di bellissimi ingegni: che fu patria di quel fra Giocondo, *uomo*, come disse il Vasari, *rarissimo ed universale in tutte le più lodate facultà.* Di lui è stato scritto con molta incertezza

di notizie. Ignorasi di qual famiglia nascesse, e se all' ordine dei domenicani, o a quello de' francescani appartenesse. Il che poco veramente rileva alla sua gloria, che splende così nelle lettere, come nelle arti: essendo egli stato prima antiquario, che architetto. Famosa è la raccolta d' iscrizioni che offerse a Lorenzo il Magnifico: ma passando in Roma la sua gioventù, fece continui e profondissimi studi di architettura e di prospettiva: e se dobbiamo prestar fede a Giulio Cesare Scaligero, a cui fra Giocondo fu maestro di greco, egli stette parecchi anni appresso Massimiliano imperadore, dal quale fu molto amato e protetto pe' suoi dottissimi ragionamenti. Passò quindi a Parigi chiamato da Lodovico XII: ed opera di questo italiano furono i due superbissimi ponti sopra la Senna, carichi di botteghe, e mirabili di quella solida magnificenza, allor propria delle arti d' Italia. Le quali chi avrebbe mai creduto che di signore e maestre, com' elle sono sempre mai state, dovessero divenire schiave delle forestiere, e imitare quella fragile e tutta mercantile costruzione delle fabbriche parigine e inglesi? Veramente, dalle memorie dei nostri avi in fuori, non abbiamo più nulla, di cui possiamo gloriarci. E tornando a fra Giocondo, oltre alle cose di architettura, attese in Francia allo studio delle scritture antiche, e fu il primo a darci una raccolta compita delle epistole del giovine Plinio; onde del suo ingegno peritissimo in tutte le antichità, come lo chiamò il Poliziano, concepì tanta stima il Budeo, che in più luoghi delle sue opere il rammenta con testimonianze di grandissima venerazione.

Tornato in Italia nel 1506, conobbe ch' egli poteva adoperare l'ingegno in benefizio della sua patria, e ciò fece per forma, che il maggior obbligo che mai si possa avere ad uomo, dee la città di Venezia a fra Giocondo. Imperocchè se egli è vero, che la fermezza di quella repubblica (chiamata allora eterna, non parendo possibile che dovesse giammai perire) dipendeva in gran parte dal conservarsi inespugnabile in mezzo a quelle lagune; atterrandosi le quali sarebbesi la città o renduta inabitabile per la infetta e pestilente aria, o sottoposta per lo meno a tutti i pericoli delle altre città di terra ferma; deesi un tanto

merito alla virtù di fra Giocondo. Egli dopo aver pensato al modo di mantenere le lagune e il sito in che fu da principio edificata Venezia, scrisse al magistrato delle acque, perchè subito provvedesse, se non voleva accorgersi dell'errore, quando non era più tempo di riparare. Nè fu appena inteso l' avvertimento suo, che la repubblica (e in que' governi non era inerzia alcuna, nè attraversamenti alle opere di pubblica utilità) formò una congregazione, che i moderni chiamerebbero commissione, de' più rari ingegneri e architetti, che fussino in Italia, acciò ognuno desse il suo parere. Ma trovato migliore quello dello stesso fra Giocondo, espresso e chiarito in quattro dissertazioni, che si conservano nell' archivio veneto, fu incontanente mandato ad esecuzione. *E così* (scrive il Vasari con quella sua dottrina e naturale eleganza) *si diede principio a divertire con un cavamento grande i due terzi, o almeno la metà delle acque che mena il fiume della Brenta, le quali acque con lungo giro condussero a sboccare nelle lagune di Chioggia; e così non mettendo quel fiume in quelle di Venezia, non vi ha portato terreno che abbia potuto riempire come ha fatto a Chioggia, dove ha in modo munito e ripieno, che si sono fatte, dov' erano le acque, molte possessioni e ville con grande utile della città di Venezia;* convertendosi per tal modo in bene, quel che sarebbe stato danno e rovina. Non so se la moderna idraulica, di cui si fa tanto schiamazzo, avrebbe saputo e potuto tanto. Ma di questo lasciando giudicare a' dotti dico, che ebbe ragione M. Luigi Cornaro di chiamare fra Giocondo *secondo edificatore di Venezia.* Al quale non solo i Veneziani, ma tutto il mondo civile deve saper grado de' vantaggi, ch' egli recò agli studiosi di Vitruvio; avendo non solo emendato infiniti e gravissimi errori, che guastavano e intenebravano il senso di quell' autore, ma illustratolo altresì e messolo a stampa con utili figure. Nè fu il solo Vitruvio giovato dalle dette cure di fra Giocondo: anche l'opera di Frontino sugli acquedocci emendò: e con figure e osservazioni illustrò i commentari di Cesare: e diede una migliore e più corretta stampa degli scrittori antichi di agricoltura.

Essendosi nel 1513 abbruciato il Rialto di Venezia con gravissimo danno della città, per esservi i ricetti delle più preziose merci, e deliberato i Signori che si dovesse riedificare, richiesero fra Giocondo, la cui virtù già conoscevano, di fare un disegno. Il quale benchè bellissimo, e degno della grandezza e magnificenza di quella repubblica, come si può argomentare dalla descrizione che ne fa il Vasari, pure non fu messo in opera: e lo stesso storico allega due cagioni; l' una che la repubblica sì esausta di denari per la guerra sostenuta co' potentati di tutta Europa, e per la perdita fatta di quasi tutto lo stato di terra ferma, si spaventò della spesa dell'opera, secondo che era stata immaginata da fra Giocondo: e l' altra cagione vogliono che un gentiluomo grande in quel tempo e di molta autorità togliesse a favorire certo maestro Zanfragnino o Scarpagnino; il quale, benchè d' ingegno sgangherato come il nome, fu anteposto a fra Giocondo, e fece il disegno di quella marmaglia di fabbriche che ancora si veggono. Tuttavía, senza negare che ancora in que' tempi e in quelle repubbliche alcuna volta accadeva, che appresso ai Signori potevano più i favori che i meriti, io tengo che la prima delle due cagioni riferite dallo storico, fusse in quella occasione la vera o la più potente; considerando che in Venezia, fuor che le due chiese di San Sebastiano, di cui fu architetto il Serlio bolognese, e di San Pietro e Paolo, di architetto ignoto, nei primi anni del secolo XVI, e propriamente dopo la guerra della lega di Chambray, l'architettura e la scultura, come le arti più dispendiose, non furono in altre opere d' importanza adoperate. Conciossiachè, sebbene i Veneziani non soggiacessero a quell' impeto di guerre che pareva dovessino subissarli, pure molte e profonde piaghe ne ricevettero; per le quali scaddero non poco della loro grandezza, e furono costretti per alcuni anni a frenare le grandi spese, alle quali quella superba nobiltà non perdonava, per abbellire e ingrandire la città, che reputava casa propria. Ma fra Giocondo, sdegnato della stolta elezione dello Scarpagnino, si partì di Venezia, facendo giuro di non mai più tornarvi; e andato a Roma, dove allora erano più che in ogni altra città

voglia e potere a condurre grandi imprese, ebbe in quella metropoli campo vastissimo al suo ingegno; la cui fama eravi andata coll' opera del Vitruvio, intitolata al pontefice Giulio II fin dall' anno 1511.

Diciamo ora delle arti lombarde. Raffaello Mengs sospettò, che fusse vero quel, che molti opinarono, avere il Correggio veduto Roma, e le cose di Raffaello e di Michelangelo, non parendogli naturale, che dopo quel primo quadro in Carpi di Sant' Antonio, da noi rammentato, potesse subito e di per sè aggrandire e rammorbidir tanto il suo stile, quanto, per citare un qualche esempio, vedesi nel San Giorgio, che si conserva pure nella galleria di Dresda. Ma la natura fu ad Antonio così benigna, e gl' infuse nell' animo tanta grazia, che, senza uscire di Lombardía e colle sole forze del proprio ingegno, lo fece pervenire a quella massima perfezione dell' arte, a cui l' aveva destinato: e sebbene alla detta perfezione arrivasse con maravigliosa sollecitudine, pure anch' egli mostrò un secondo stile, più grandioso e morbido del primo, di cui abbiam favellato, e meno grandioso e morbido dell' ultimo, di cui innanzi ragioneremo. A questo secondo stile, dove manifestamente germogliano i semi della sua non più veduta eccellenza, vuolsi riferire quel Riposo della sacra famiglia, fuggente in Egitto, ch' ei dipinse in patria nella chiesa di San Francesco, e il Cristo che nell' orto apparisce alla Maddalena, dipinto per casa Ercolani di Bologna, e detto dal Vasari *cosa molto bella;* e la tavola con la nostra Donna che adora il figliuolo, posseduta dalla Gallería di Firenze. Ma più d' ogni altra cosa farà manifesto l' ultimo passo, ch' egli fece, e quasi diremo la sua più bella maniera, quel che dipinse in fresco in Parma nel monisterio di San Paolo. Dove ci sia permesso un poco di notare, che quelle religiose abitatrici non vollero dal Correggio Madonne e Crocifissi, ma bensì piacevolezze e voluttà mitologiche : e la stessa badessa donna Giovanna di Piacenza ordinò l' opera, facendo che al pittore desse i suggetti e le necessarie erudizioni Giorgio Anselmi letterato, che, avendo avuto frequenza con quelle donne, doveva ben conoscerne il cuore e lo spirito.

Tornando ai meriti della pittura mostrò l' Allegri, che se lo studiare l' ottima natura colle sole forze del proprio intelletto, è cosa molto scabrosa e per molti più lunga, è altresì per tutti la sola via onde con l' arte padroneggiarla così, come se ella stessa operasse. Nè questo solo mostrò. La migliore e più durabile maniera di lavorare in fresco, quella che dovea usare negli stupendi lavori delle Cupole, cominciò qui a dimostrare; che, sebbene il detto fresco sia uno de' primi da lui colorati, tutta via lucido e bene sfumato ancora ci si lascia vedere. Che più? Non bastarono le percosse dell' aria, gli oltraggi del tempo, e la barbara non curanza degli uomini a danneggiare tanto l' altro suo dipinto a fresco, sopra la porta romana, nella chiesetta *della Scala,* che dalle reliquie di esso, trasportate saviamente nell' Accademia Parmense delle belle arti, non si vegga ancora gran parte di quella vaghezza di colorire a buon fresco, che in detta opera specialmente ammirò il Vasari, riputandola quella, che diede ad Antonio lode e amore infinito presso a' forestieri.

Nè manco lodata e manco dal tempo e dalla barbarie umana rovinata fu quella Nunziata eseguita nella chiesa a capo di Ponte, e fatta poi nell' altra chiesa, detta della Nunziata, trasferire da Pier Luigi Farnese, quando distruggeva la prima per fabbricarvi un castello, che valesse, quando che fosse, a guardare la scellerata e laida sua vita non più dalle offese esterne, che dalle interne. Oltre al modo di lavorare a buonissimo fresco, scorgesi in questa dipintura del Correggio un principio della maggiore eccellenza del suo chiaroscuro: il quale va sempre crescendo in quella Vergine incoronata da Gesù; che dalla cappella maggiore della chiesa di San Giovanni, dove fu dipinta a fresco, venne trasportata, e per consiglio di Annibale Caracci incastrata nella ducal librería di Parma: e quantunque non tutta intera si vegga, pure è uno dei freschi dell' Allegri meno offesi. Dopo quest' opera lodatissima, quasi aquila alla più alta regione, spiegò il massimo volo nella prima cupola della stessa chiesa di San Giovanni, come a suo luogo discorreremo.

L'arte della scultura aveva fatto anch'essa in Lombardía maravigliosi frutti; e, ciò che è da notare, avea acquistato tal finezza d' esecuzione, che dal risorgimento delle arti in poi, lo scarpello non era mai riuscito a produrre così sottili e minuti lavori, come furono veduti allora in Milano. Dove per altro nessuno in ciò ebbe maggior fama e merito di Agostino Busti, detto da alcuni il *Bambaia, e da altri il Bambara, o anche Zarbaia.* L' opera sua più memorabile è la sepoltura di Gastone di Foix per la chiesa di Santa Marta, nel Monastero delle Agostiniane; intorno alla quale il valoroso artefice lavorò molti anni, senza che per altro si potesse condurre a terminarla; imperocchè tornata la città nel dominio degli Sforza, non fu più luogo a quell' onore, che i Francesi rendevano alla memoria del loro illustre capitano, morto nella famosa battaglia di Ravenna. In progresso di tempo, atterrata la vecchia chiesa di Santa Marta, le sculture apparecchiate per la sepoltura di Gastone furono vendute, e qua e là trasportate. La Gallería annessa alla biblioteca ambrosiana se ne arricchì; e se ne arricchì pure l'Accademia di Brera. Altri pezzi si trovano oggi in case di privati in Milano come altrove: e tutti mostrano il sommo valore del Busti nello scolpire tanti emblemi e allusioni di guerra, con sì maravigliosa e perfetta finezza, che ogni immaginazione ne rimane vinta. L'esempio di Agostino fu cagione, che i Milanesi avessero in quel tempo una scuola d' insigni scultori, i quali particolarmente si segnalarono per diligenza e pulitezza e incredibile artifizio d'intagli, arabeschi, fogliami, e altre infinite e minutissime cose fatte per accessorio nelle opere. Rammentano gli storici un Antonio Pristinaro, un Annibale Fontana, un Andrea Biffi, e sopra ogni altro un Francesco Brambilla, che operò a gara collo stesso Busti. Ma tutti questi artefici milanesi, se da una parte fanno stupire chiunque riguarda il minutissimo e incredibile magistero dei loro lavori, dall'altra mostrano ch'essi con quella loro soverchia moltiplicità e minutezza di parti tolgono all' occhio e alla mente quella quiete, che è necessaria per generare una vera e durevole ammirazione, la quale solo si ot-

tiene con la semplicità delle opere. Veramente tutta la gran fabbrica del duomo milanese è solenne prova di detto gusto; diverso da quello de' toscani, che sempre miraronoal più semplice e grandioso effetto delle opere; e vollero che gli ornamenti servissero di accessorio, e non d'altro, e sempre campeggiasse la dignità delle figure, e l'espressione degli affetti.

Continuava intanto Bramante con le sue opere d'architettura a illustrar Roma: nè il pontefice restava dal porgergli nuove occasioni. Volendo riunire in un luogo tutti gli uffici e le ragioni di Roma per comodità dei negozianti gli fece addirizzare strada Giulia, e principiare accanto a San Biagio sul Tevere un palazzo, che non fu terminato, e ora poco più se ne vede. Ma chi potrebbe lodar degnamente il tempietto tondo nel chiostro di San Pietro in Montorio, tenuto per una delle più insigni opere di Bramante, e del quale, non ostante i difetti appuntati dal Milizia, *non si può* (come nota il Vasari) *di proporzione, ordine, e varietà imaginare e di grazia il più garbato nè meglio inteso?* Lo stesso storico per altro aggiunge, *che molto più bello sarebbe, se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in un suo disegno*: cioè col tempietto che rimanesse in mezzo ad una loggia da girare intorno con colonne isolate e con quattro porte, quattro cappellette, e una nicchia fra ogni cappella e ogni porta. *Pensiero semplice e vago*, dice il Milizia. Ma oltrechè molte fabbriche di Bramante non furono terminate, è maggior rammarico dover dire, che alcune, per altre fabbriche eseguite in tempi nemici della buona architettura, furono messe a terra; come quel palazzo di Borgo al di là della Traspontina, lavorato di mattoni con bozze d'opera rustica, e colonne d'ordine dorico di getto: cosa molto bella e di nuova invenzione. Il qual palazzo stato di Raffaello di Urbino, fu disfatto per dar luogo al colonnato di San Pietro. Mirabile eziandio riuscì il nuovo palazzo dell'Imperiale vicino all'antico, che gli fece edificare in cima ad ameno colle la duchessa Eleonora Gonzaga, moglie di Francesco Maria della Rovere, nel tempo che il marito era al comando delle genti veneziane; conciossiachè, oltre alle dif-

ficoltà che l'architetto dovette superare per sostenere in p
declivio le volte, sopra le quali eresse un cortile che, pari
il piano nobile, fece stupire per la bellèzza degli ordini e
l'ingegnosa costruzione delle porte; onde chi è fuori non
chi è dentro; per i bellissimi spartimenti delle volte e gra
stucchi, che certo in quel genere non si poteva veder meg
e da ultimo per i giardini sospesi, d'una gentile e rara ma
ficenza. Infiniti disegni e modelli di palazzi e di templi, p
Roma e per lo stato fece Bramante; e mostrò il suo terrib
ingegno in quello grandissimo, fatto per restaurare e dirizz
il palazzo del papa. Ma della terribilità dell'ingegno di q
sto artefice, sopra ogni altro fece testimonianza il disegno p
la chiesa di S. Pietro.

Aveva deliberato il papa di buttare a terra quella basili
per rifarla di nuovo, e da quanti architetti allora dimorava
in Roma, aspettò che gli fussino presentati disegni. Fra g
altri era Giuliano da San Gallo, che, avendo servito il pont
fice da cardinale, sperava che a lui sarebbe stata data l'oper
Ma papa Giulio non accettò che il modello di Bramante, co
il solo che veramente rispondesse alla sua smisurata volontà
di che fan fede le medaglie coniate in onor suo dal celebr
Caradosso orefice, che fedelmente, e come fu il concetto de
l'architetto, il rappresentano. Vedesi nella vastissima pia
con tre navate, che formano una croce latina, una mirabi
corrispondenza delle parti col tutto; dove consiste il bel
d'ogni arte, e massime d'una fabbrica. E fa stupire ogni im
maginazione il pensiero arditissimo di voltarvi con le stes
proporzioni l'antico Panteon, di cui egli era tanto invaghi
oltre a tutte l'altre cose, che in vero mostrano quella intel
genza, che in simili opere si può maggiore. Onde da ogni la
il suo disegno apparso mirabile e straordinario, fu con la sol
prestezza rovinata una metà della vecchia chiesa, e dato pri
cipio alla *grandissima e terribilissima fabbrica*, come
chiamò il Vasari; la quale prima della morte del papa e d
l'architetto, fu tirata alta fino alla cornice, e furono con ve
cità incredibile voltati gli archi a tutti i quattro pilastri; e

fatta altresì volgere la cappella principale, dove è la nicchia, dirimpetto alla porta. Nel qual lavoro spiccò singolarmente l'ingegno di Bramante in trovare il modo di buttare le volte con le casse di legno, che, come dice il Vasari, *intagliate vengono co' suoi fregi e fogliami di mistura di calce*, rinnovando così l'uso degli stucchi, che dagli antichi in poi era stato smarrito. Ed oltre a questo, *mostrò negli archi*, come lo stesso storico fa avvertire, *il modo di voltarli con i ponti impiccati*; la cui invenzione fu poi seguitata da Anton di S. Gallo: senza dire della bellezza della cornice, che rigira attorno di dentro con tanta grazia, che il disegno di quella è cosa perfettissima; e cosa fuor di modo bella e mirabile sono i capitelli, nella parte interna a foglie di ulivo; d'opera dorica al di fuori. Insomma, dove il modello di Bramante fusse stato condotto tutto, non v'ha dubbio alcuno che il San Pietro non avrebbe passato così di grandezza e ricchezza, come di bellezza e proporzione ogni altro tempio e moderno edifizio.

Mentre alle dette fabbricazioni si attendeva in Roma, Giuliano da San Gallo, vedendo di non esservi adoperato com'egli avrebbe desiderato, non senza rammarico se ne tornò a Firenze. Qui trovò nel Soderini chi subito ebbe bisogno di metterlo in opera; essendochè in quel tempo appunto l'esercito fiorentino stringeva d'assedio Pisa: ma non poteva riparare, che i pisani non si provvedessero per Arno di vettovaglie. Giuliano, menando seco Antonio suo fratello al campo, e fatto un ponte ingegnosissimo e bene incatenato, che alzandosi e abbassandosi si difendeva dalle piene, e stava saldo, operò in maniera, che i pisani non avendo più riparo al mal loro, furono forzati a rendersi. Nè guari andò, che lo stesso Soderini mandò di nuovo Giuliano a Pisa con gran numero di maestri, per fabbricarvi con celerità straordinaria la fortezza e la porta di S. Marco di componimento dorico. Nel tempo che Giuliano condusse questo lavoro (che fu sino al tempo della cacciata del Soderini e il ritorno de' Medici) Antonio fu mandato per tutto il dominio a vedere e restaurare le fortezze e altre fabbriche pubbliche. E poichè abbiamo qui toccato della cacciata

del Soderini e del ritorno de' Medici, non fia tedio il riferirne le cagioni, e le qualità del nuovo governo.

Fatto il pontefice la confederazione col re Cattolico, e col senato veneziano, sotto nome di liberare Italia da' barbari (come se gli Spagnuoli fussino stati men barbari e men crudeli con l'Italia, che i Francesi) prima d'ogni altra cosa pensò di far guerra a' Fiorentini, e rimettere al governo la famiglia de' Medici; col favore de' quali egli sperava due cose importantissime: di sventare la celebrazione del concilio pisano, che molto gli dava noia: e di separare la Repubblica fiorentina dal re di Francia, inducendola a' voti della nuova lega, e rendendola dependente dalla sua autorità, *desiderio antico di tutti i pontefici,* come nota il Guicciardini. Nè a fare che il papa ottenesse il suo intento, furono più gagliarde le armi spagnuole, che le discordie de'cittadini; i quali, essendo divisi di animi e di pareri, non seppero nè cedere, nè resistere agli oppressori della loro libertà. Onde, levato del magistrato il gonfaloniere, e ridotto il reggimento a quella forma che era innanzi all'anno 1494, ripigliarono i Medici la medesima grandezza, di cui i loro vecchi avevano goduto. Ma i modi del loro governo furono assai diversi: e diverso altresì il loro favore per le arti. Non dispiaccia paragonare quella prima età medicea con questa seconda. Erano allora de' mercanti, che divenuti ricchissimi cercavano ogni dì acquistare la benevolenza del popolo: e vivendo quasi a uso di privati cittadini, s' ingegnavano sotto specie di civiltà coprire la tirannide; o renderla amabile e graziosa, il più che potevano, con lo splendore delle lettere e delle arti. Ma dopo la loro cacciata erano principi offesi; nutriti ne' costumi stranieri; inaspriti dall' esiglio e dalla povertà, e, quel che è più, consapevoli, che, se non fusse stato primieramente il desiderio del pontefice, che odiava la libertà fiorentina, e le forze degli Spagnuoli avidissimi di preda, non sarebbero mai tornati a Firenze. Dove, non ostante la malaugurata divisionè de' cittadini, la più parte abborrivano Signoria assoluta. Piuttosto adunque in sulla forza e in sull' arme, che in sulla benevolenza e in sull' amore si reggevano; e quantunque

Giuliano non si mostrasse alièno dagli artisti e da' letterati, e molte pitture e sculture ricuperasse, state predate nell'ultimo sacco de' Francesi, pure sentiva non essere tempo di pensare molto alle arti e alle lettere. Pieno di sospetto era il loro governo. Temevano a ogni momento, che il popolo si vendicasse in libertà. Non avevano più le ricchezze d' una volta; e nel timore e nella povertà, come accade, erano più crudeli, più avari e superbi. Rimasero adunque in grandissimo abbassamento le arti e gli artefici in Firenze, finchè non salì al pontificato uno della loro famiglia, che fu Leon X; il quale, avendo trovato modo di far denari per soddisfare a tutte le voglie, non solo pensò alla maggior magnificenza della sua reggia, ma tenne cura altresì dello splendore della patria, dove i suoi parenti regnavano sotto la sua tutela. Ma innanzi di entrare in questa materia, dobbiamo ricondurci a Roma, dove al Sanzio nuove occasioni si porgevano per mostrarsi pittore universale.

Nelle opere fin qui da Raffaello eseguite in Roma, non solo egli riunì, ma al più alto grado di perfezione recò tutte le virtù della scuola fiorentina; e si può dire che dello spirituale di Masaccio e dell' Angelico, del sublime di Lionardo, e del terribile di Michelangelo, facendo ottimo temperamento, si formasse una maniera da più o meno spaziare, conforme ai varii soggetti. La parte adunque interna e spirituale della pittura era nelle mani del Sanzio venuta a tal perfezione, che altro e maggiore acquisto non poteva fare. Non che fosse per ciò difettosa la parte esterna e materiale, come il colore, il chiaroscuro, e la prospettiva: le quali cose ne' soggetti fino allora trattati erano apparse quel tanto, e non più, che faceva di bisogno. Ed è certo, che, ad assicurare all' Urbinate il primo seggio tra' pittori, bastava la disputa del Sagramento, la scuola d' Atene, e le Sibille della pace. Ma l' arte pareva come ancora non contenta di questo suo prediletto figliuolo; e voleva ch' ei primeggiasse altresì per colorito, chiaroscuro e prospettiva, cioè non solo della scuola fiorentina, ma eziandio della veneta assemprasse l' ottimo; e come dice il Vasari, *le sue*

pitture arricchisse delle varie prospettive de' casamenti e paesi: cercasse il più leggiadro modo di vestire le figure, e facesse ch' elle alcuna volta si perdessero nello scuro, ed alcuna volta venissero innanzi col chiaro; mostrasse in oltre *quanto importi la fuga de' cavalli nelle battaglie e la fierezza de' soldati. Sapesse fare tutte le sorti degli animali. Facesse poi in modo nei ritratti somigliare gli uomini, che paressero vivi, e si conoscessero perchè eglino son fatti.* In fine al paro d' ogni altro dipingesse *abbigliamenti di panni, calzari, celate, armadure, acconciature di femmine, capelli, barbe, vasi, alberi, grotte, sassi, fuochi, arie torbide e serene, nuvoli, piogge, saette, sereni, notte, lumi di luna, splendori di sole, e infinite altre cose, che seco portano ognora i bisogni dell' arte della pittura.* Per esprimere l' universale abilità di Raffaello si poteva dir meglio, e più, che non ha fatto qui il Vasari, chiamato ingiusto storico da alcuni? Non è detto tutto in quell' *infinite altre cose che seco portano ognora i bisogni dell' arte?* I quali bisogni, perchè fussino da lui pienamente soddisfatti, n' ebbe tutto il destro da' molti e vari soggetti, che gli furono porti.

La religione, la morale, e la filosofia, come abbiam veduto, erano state argomento di pittura a Raffaello nella prima camera, ch' ei dipinse in Vaticano. Nelle altre camere la storia della Chiesa e de' pontefici divenne materia del suo celebrato pennello. Fin dagli ultimi tempi del regno di Giulio II, quel che i pontefici venivano acquistando della secolare, perdevano della podestà religiosa. E quantunque la corte di quel papa non temesse per allora che il sostegno delle armi non desse al pontificato quella sicurtà, arrecatagli due secoli addietro dal terrore delle scomuniche, non di meno stimava necessario venire ad ogni buona occasione rinforzando la popolar reverenza al seggio pontificio. L' occasione delle arti era utilissima; nè alcuno artefice, dopo i lavori della Segnatura, appariva come Raffaello, capace di far gradire qualunque soggetto. Io fo pen-
ro, che que' vecchi teologanti e cortigiani avran detto fra di
. Poichè il cielo ci ha inviato quest' angelo della pittura,

usiamone per far rivivere nella memoria di certi fatti miracolosi la stima e l'amore alla Chiesa e al pontificato, che da qualche tempo vanno ogni dì mancando. Chi non guarderà alle cose del Sanzio? Chi non rimarrà da esse commosso? Saprà egli col suo divino ingegno trovare nelle cose passate e antiche le più utili allusioni all'età presente, e con le grazie del suo pennello avrà più concorso di qualunque più celebrato oratore.

In effetto dalla seconda camera vaticana sino alla sala di Costantino, terminata dopo la morte del Sanzio, vedonsi soggetti tolti dalla Bibbia e dalle antiche storie della Chiesa con una particolar maniera di allusioni ai pontefici allora viventi. Tedio non sia esaminargli ad uno ad uno. Il primo è il così detto miracolo di Bolsena; che si dice avvenuto nel 1264 sotto il pontificato di Urbino IV: rappresentato con manifestissimo fine di spaventare gli uomini delle novelle resie, che cominciavano a rampollare nel seno della cristianità, intorno alla real presenza di Dio nell'Ostia consacrata. Che fece pertanto l'accorto pittore? Nella persona di Urbano, ritrasse Giulio II, assistente alla messa, dove l'incredulo prete vede con suo infinito terrore e sbalordimento il corporale empirsi di sangue, che gronda dall'ostia; nè minor terrore e sbalordimento mostrano gli uditori, che alla novità del caso fanno diversi gesti e maraviglie. Il secondo soggetto dipinto da Raffaello nella seconda Camera del Vaticano è l'Eliodoro. E ancor qui è manifestissima allusione a' tempi e alle cose di Giulio II. Il quale, più del pastorale usando la spada, voleva ridurre tutta Italia sotto il dominio della Chiesa, come già gran parte ne avea ridotta; però gridava barbari e rapitori dell'altrui quelli, che all'impeto delle sue intenzioni o con ragioni o con altrettanta violenza s'opponevano. E barbari e rapitori erano per certo: ma nè civile nè giusto era egli verso degli altri; e dove i suoi fini avessero avuto effetto, non sarebbe stata più felice la comune patria. Il pittore volle con l'arte commendare e perpetuare quel che allora appariva; e in vero le apparenze erano degne della grandezza e dell'onore d'Italia. Quindi

trovò nella storia ebraica l'immagine del pontefice guerriero in quell' Onia, che, implorando la divina vendetta, scaccia furiosamente dal tempio di Gerusalemme Eliodoro, andato per comandamento di Antioco a spogliarlo.

I detti due soggetti furono eseguiti sotto il pontificato di Giulio. Creato Leone X, dal quale Raffaello fu con maggiori grazie e favori carezzato, tanto che la virtù sua, come dice il Vasari, ne salì in cielo, le allusioni pittoresche crebbero in Vaticano; e furono più particolarmente rivolte a lusingare il novello papa; al quale nessuna cosa doveva riuscire più gradita, che vedere richiamato alla memoria de' presenti e de' futuri il momento, in cui egli, fatto prigione nella battaglia di Ravenna, dove era andato in qualità di Legato, e poi deliberato come per miracolo, corse fortuna assai conforme al principe degli apostoli; alla cui ambita successione chi sa da quanto tempo aspirava? Onde Raffaello ritrasse la liberazione di S. Pietro, tratto dal carcere per opera miracolosa dell' angelo. La seguente istoria di Attila, colla quale terminano le pitture della seconda camera è anch' essa una viva allusione a' fatti di Leone; al quale con le lusinghe della sua presenza e delle sue maniere, e con l' arte da lui introdotta, o almeno renduta celebre, di mercatare la fortuna degli stati, era riuscito per qualche anno di arrestare il torrente delle armi straniere, che dopo la prima venuta di Carlo VIII non avevano mai cessato d' inondare Italia. Ciò bastò per richiamare alla fantasía del pittore il vecchio racconto di Attila, che volto con potentissimo esercito alla distruzione d' Italia, fu a un tratto raffrenato e impedito dalla santità del magno Leone.

Non neghiamo che il pennello del Sanzio nella rappresentazione di questi soggetti non volesse con un po' d' adulazione far servigio a' pontefici, da' quali era stato tanto innalzato; perchè in vero (lasciamo da parte il miracolo della Messa e la liberazione di San Pietro), in vano lo stesso spirito di Onia, che colla preghiera vinse gli spogliatori del tempio, si cercherebbe nel pontefice Giulio, che col ferro volea discacciare i barbari per recare nelle sue mani l' Italia; come

pure da Leon Magno a Leon X è, che l'uno con la santità della vita arrestò il flagello di Dio, e l'altro con le arti della più mutabile politica cercava la pace per godere nel proprio regno. Però, l'adulazione ne' dipinti del Sanzio non era sì sfacciata e stucchevole come quella de' poeti e de' letterati, che facevano lieta la corte del mediceo Gerarca. Aveva sempre gran parte di amabile e di sensata verecondia; tanto più che in essa potevano essere nascoste le intenzioni dell'artista di richiamare alla mente de' suoi pontefici il modo tenuto dai primi capi della Chiesa per vincere le nimicizie de' principi e de' popoli; non certamente quello della lancia, ma sì della Croce.

Avendo conosciuto le ragioni de' soggetti della seconda camera in Vaticano dipinta dall'Urbinate, diciamo delle nuove qualità dell'arte di Raffaello nel colorirle ed ombreggiarle. Osservammo che, dipingendo le cose della prima stanza, usò il colorito e il chiaroscuro, quanto e fin dove 'l richiedevano i soggetti; nè allora avea veduto altri esempi, se non quelli che gli giovavano per riuscire eccellentissimo in quell'opera. Similmente nelle Sibille della Pace e nelle altre pitture fatte in quel tempo, avendo veduto la Sistina di Michelangelo, ricevette potentissimo eccitamento a raggrandire e rinvigorire col proprio ingegno la sua maniera, sì che acconcia fusse alla migliore espressione di quei nuovi soggetti. Gli argomenti della seconda camera vaticana erano tali, che l'arte ritraendoli poteva e doveva sfoggiare in tutte le vaghezze e le attrattive del colorito e del chiaroscuro. Imperocchè quella pompa e lusso straordinario di abiti e costumi pontificali nella *Messa* e nell'Eliodoro; oltre a ciò lo sgombro delle robe e de' tesori che erano rapiti; i tre armati a cavallo che urtano e abbattono il rapitore; la magnifica architettura del tempio; e nella liberazione di San Pietro l'orrore della prigione, e l'improvviso fulgore della luce dell'angelo liberatore; e in fine nell'Attila quel rumore e apparato terribile di armi e di cavalli, erano materia infinitamente acconcia a sfoggiare in tutte le varietà ed illusioni del colore e delle ombre. Raffaello aveva

particolarmente appresa la perfezione del colorire e dell' ombreggiare dal Frate della Porta, che nella scuola fiorentina manteneva in ciò il primato; se pure dallo stesso suo maestro, Pietro Perugino, ancor prima non imparasse il modo di unire e accordare con grazia e vivacità i colori; ma l' una e l' altra scuola, come che perfettamente intendesse questa importantissima parte della pittura, pure non cercò mai quel vago e maraviglioso del colorir veneto, e dell' ombreggiare lombardo; quasi alla sua severità poco si confacesse. Alla scuola adunque di Venezia e di Lombardía dovette il Sanzio per poco rivolgere i suoi occhi, e sapendo di avere ingegno, cui bastava un indizio per acquistare sollecito e sicuro la perfezione d' ogni cosa, così ad alcuni discepoli e seguaci di Tiziano e del Correggio, che erano allora concorsi in Roma, tirati dalla stessa fama delle sue opere, si accostò per veder meglio e intendere da essi i modi di colorire e di ombreggiare de' loro maestri. Oh! qui si può dire col poeta:

Poca favilla gran fiamma seconda.

Il Sanzio divenne coloritore quanto poteva essere Tiziano, divenne ombreggiatore quanto poteva essere il Correggio; e rimase altresì lo stesso Raffaello nel disegno, nell' espressione e nel componimento.

Nel miracolo di Bolsena mostrò primieramente, come dice il Vasari, che nelle invenzioni de' componimenti di che storie si fossero, nessuno giammai più di lui nella pittura è stato accomodato, aperto e valente; *accomodato*, perchè seppe così bene adattare la pittura allo spazio del luogo, diviso in tre parti per lo rotto d' una finestra, che pare che se quel vano di finestra non vi fosse, quella storia non sarebbe stata punto bene; *aperto*, per la somma virtù e chiarezza di tirare a un solo punto di espressione i vari gruppi dell' opera; conciossiachè si vegga nel mezzo, che è il centro di tutte le diverse espressioni delle altre figure, lo strano portento; il quale produce effetti diversi nelle persone secondo che la loro natura e qualità richiedeva.

Nella testa del prete infuocata di rosso, e nell' attitudine delle mani tremanti è impressa la vergogna e lo smarrimento; e nelle persone che servono alla messa, e in quelle de' maschi e femmine, che stanno ad ascoltarla, vedesi quel misto di orrore e di maraviglia che si suole in simili casi avere; e in alcune si conosce quell' affetto di paura proprio di chi teme di essere in colpa; fra le quali è notata singolarmente dal Vasari una femmina, che a piè della storia da basso siede in terra, tenendo un putto in collo; la quale, secondo il ragionamento che mostra un'altra di dirle del caso successo al prete, maravigliosamente si storce, mentre ch'ella ascolta ciò con grazia donnesca molto propria e vivace. Gravità e compunzione è dall'altra banda nel sembiante del pontefice e de'cardinali che l' accompagnano, e una certa rozza indifferenza nel volto de' palafrinieri pontificii, che stanno ginocchioni a' piè della scala. In una parola qui le figure diversamente aggruppate, non ostante le divisioni del luogo, concorrono apertamente a mostrare l' unità del soggetto. Ultimamente si mostrò *valente* l' artista per l' accennata maniera del colorire questa storia, come in fino allora non aveva mai mostrato; conoscendosi apertamente, secondo che pure giudica Quatrèmere de Quincy, l' imitazione della scuola veneziana; e v' ha teste ritratte di naturale non altramente, che se le avesse dipinte Tiziano.

Lo stesso Quatrèmere, ragionando della seguente storia di Eliodoro, dice che in questa Raffaello recò l' arte di comporre al più alto grado. La qual sentenza non crediamo esatta, parendo a noi che l' Urbinate in ogni cosa che dipinse, perfezionò la maniera di comporre le figure secondo che i soggetti più o meno si prestavano; e nessuno vedrà mai una composizione più eccellente della scuola d' Atene; ma senza dubbio alcuno, nel genere di comporre che richiedeva il soggetto dell' Eliodoro, non si poteva mostrare più eccellenza d' arte maravigliosissima; e qui forse meglio che altrove congiunse con la virtù propria l' impeto michelangiolesco, e la nuova maniera di colorire all' uso de' veneti e de' lombardi. Nè io niego che in nessuna delle sue opere il Sanzio mo-

strasse la riunione di tutte le perfezioni dell'arte recate all' ultimo grado quanto nell' Eliodoro era soggetto dove insieme con la bellezza delle espressioni di convenzione, di stupore, di gioia, d'avvilimento, di terrore, poteva far mostra di vigorose attitudini e di leggiadrissime tinte. La descrizione del Vasari è tale, che ci mette sott' occhio la pittura del Sanzio; nè dispiaccia che io qui la trasporti fedelmente. *In questa storia* (egli dice) *si veggono alcuni ritratti di palafrenieri che vivevano allora, i quali in sulla sedia portano papa Giulio veramente vivissimo, al quale mentre che alcuni popoli e femmine fanno luogo perchè e' passi, si vede la furia d' un armato a cavallo, il quale accompagnato da due a piè con attitudine ferocissima urta e percuote il superbissimo Eliodoro, che per comandamento d'Antioco vuole spogliare il tempio di tutti i depositi delle vedove e dei pupilli. E già si vede lo sgombro delle robe, ed i tesori che andavan via, ma per la paura del nuovo accidente di Eliodoro abbattuto e percosso aspramente dai tre predetti, che per èsser ciò visione, da lui solamente sono veduti e sentiti, si veggono tutti traboccare e versare per terra, cadendo chi gli portava per un subito orrore e spavento che era nato in tutte le genti di Eliodoro. Ed appartato da questi si vede il santissimo Onia pontefice pontificalmente vestito con le mani e con gli occhi al cielo ferventissimamente orare, afflitto per la compassione de' poverelli che qui perdevano le cose loro, ed allegro per quel soccorso che dal cielo sente sopravvenuto. Veggonsi oltre a ciò per bel capriccio di Raffaello, molti saliti sopra i zoccoli del basamento, ed abbracciatisi alle colonne con attitudini disagiatissime stare a vedere, ed un popolo tutto attonito in diverse e varie maniere che aspetta il successo di questa cosa. E fu quest' opera tanto stupenda in tutte le parti, che i cartoni sono tenuti in grandissima venerazione.* Non voglio tacere una considerazione intorno alla detta storia di Eliodoro: che Raffaello quanto più in essa nascose l' arte, tanto maggior profitto ne cavò: perocchè, lasciando vuoto di figure tutto

il mezzo del quadro, fece servire questo vuoto alla migliore espressione del concetto: essendo in quello rappresentato lo spazio, che la divina vendetta percorre nel discendere alle preghiere del vecchio sacerdote. Quanto al papa recato in sulla sedia, come per vedere quel lavoro, è un così detto *fuor d' opera*, essendo il vero Giulio II simboleggiato in Onia. È fama che Raffaello, dipingendo quest'opera, si servisse della mano d'un discepolo del Correggio, ritratto in uno de'palafrinieri del papa. Certo è, che l'opera è colorita e ombreggiata come se fosse stata di mano del maestro. Anzi vi ha effetti di chiaroscuro in questo dipinto così belli e maravigliosi, che potrebbono essere paragonati con le migliori opere del principe della scuola lombarda.

Ma nella liberazione di San Pietro mostrò il Sanzio, che, quando il soggetto lo richiedeva, conosceva tutti gli effetti delle ombre e della luce, se non più, certamente quanto ne poteva conoscere l'Allegri. Lasciamo parlare il Vasari; che dir più e meglio non si potrebbe. Tanto è viva e scolpita la descrizione che ne fa. E poi l'accusano di parziale pe'suoi Toscani; quasi altri mai nè prima nè dopo avesse cotanto e degnamente la virtù di Raffaello esaltata. Ecco le sue parole: *Mostrò ancora nel medesimo luogo, quando S. Pietro nelle mani d'Erode in prigione è guardato dagli armati; dove tanta è l'architettura che ha tenuto in tal cosa; e tanta la descrizione nel casamento della prigione, che in vero gli altri appresso a lui hanno più di confusione ch' egli non ha di bellezza, avendo egli cercato di continuo figurare le storie, come esse sono scritte, e farvi dentro cose garbate ed eccellenti, come mostra in questa l'orrore, nel veder legato fra que' due armati con le catene di ferro quel vecchio, il gravissimo sonno nelle guardie, ed il lucidissimo splendore dell'angelo nelle scure tenebre della notte luminosamente far discernere tutte le minuzie della carcere, e vivacissimamente risplendere l'armi di coloro in modo, che i lustri paiono bruniti più che se fussino verissimi e non dipinti. Nè meno arte ed ingegno è nell'atto quand' egli sciolto dalle ca-*

tene esce fuor di prigione accompagnato all' angelo mostra nel viso San Pietro piuttosto d' essere un sog visibile; come ancora si vede terrore e spavento in guardie; che armate fuor della prigione sentono il r della porta di ferro, ed una sentinella con una tor mano desta gli altri, e mentre con quella fa lor lum verberano i lumi della torcia in tutte le armi, e do percuote quella, serve un lume di luna; la quale inve avendola fatta Raffaello sopra la finestra, viene a quella facciata più scura, avvegnachè quando si guar pittura, ti dà lume nel viso, e contendono tanto bene i la luce viva con quella dipinta co' diversi lumi della che ti par vedere il fumo della torcia, lo splendore de gelo, con le scure tenebre della notte sì naturali e sì che non diresti mai ch' ella fusse dipinta, avendo es tanto propriamente sì difficile imaginazione. Qui si sc nell' armi nell' ombre, gli sbattimenti, i riflessi, e le fu del calor de' lumi lavorati con ombra sì abbacinata, vero si può dire ch' egli fosse il maestro degli altri; cosa che contraffaccia la notte più simile di quante l tura ne fece giammai, questa è la più divina, e da tu nuta la più rara.

Per la pittura dell' Attila (ultima della seconda st Raffaello, come dice lo stesso Lanzi, meritò la corona di epico; maravigliosa cosa essendo il vedere un soggett vasto e pieno di tante considerazioni renduto facile ed a giunta intelligibile, e quel che è più, ridotto ad una p unità; conciossiachè il rapido avanzamento dell'esercito tila, il subito arrestarsi del medesimo, e la sua precipitos son tre fatti che parrebbero l'uno contrario all'altro, se n sero collegati coll'apparizione della celestiale podestà es nei due apostoli S. Pietro e S. Paolo, che in aria con le in mano vengono a difendere la Chiesa: i quali per alt son veduti da' soldati d' Attila, perchè appaia, che il lo volgersi in dietro e fuggire, è prodotto dalla vista tutta sta e pacifica di S. Leone. Anche in questa storia si d

che Tiziano e il Correggio avessero dato a Raffaello il loro pennello. Vi sono de' cavalli bellissimi e segnatamente quello di Attila, nero balzano e stellato in fronte, bellissimo quanto si può; e le armature di pelle di coccodrillo sono in modo contraffatte, e d' una foggia sì nuova e leggiadra, che non è possibile immaginare niente di più bello. Similmente la vista di Monte Mario, che abbrucia per mostrare che gli alloggiamenti de' soldati sono in preda alle fiamme, è cosa di pittura vivissima ed ottimamente ritratta. Conchiudiamo col cav. Mengs, che in questa seconda stanza Raffaello mostrò assai più pratica e facilità di maneggiare i colori a fresco: e quindi fatto per aggiungere tutte le perfezioni dell'arte.

---

tichi. — Descrizione degli stucchi ed ornamenti delle logge vaticane, sopra de' quali l'udinese è fatto capo. — Principii di Giulio Romano. — Fatto capo della esecuzione delle figure nelle logge, si nota quel che allora devesi alla sua mano riferire. — Altri lavori nelle dette logge. — Quadro famoso della S. Cecilia di Raffaello. — Effetti che produsse nel Francia: e considerazioni sul San Sebastiano. — Madonna dell'*Impannata*. — Raffaello sa trovare nella natura quella bellezza, che più conviene alla Vergine. — Madonna del *Pesce*, e Sacra Famiglia per Leonello da Carpi. — La incisione in rame serve a divulgare la fama e le opere di Raffaello. — Marcantonio Raimondi. — Suoi studi ed intagli. — Leone X in Firenze. — I più celebri artisti sono adoperati per solenneggiare quella venuta.— Principii di Jacopo Sansovino. — Sue prime opere. — Statua del Bacco. — Apparato della facciata del Duomo per l'ingresso di papa Leone in Firenze. — Dove dipinge Andrea del Sarto. — Archi fatti in quella occasione col disegno di Rosso e del Granacci. — Aristotile da S. Gallo. — Suo ingegno dispostissimo alle cose di prospettiva, e sue pitture di scene. — Raffaello torna a Firenze, condotto da papa Leone. — Suoi disegni del palazzo Uguccioni e Pandolfini. — Continuazione delle stanze vaticane. — Allusioni delle pitture dell'Incendio di Borgo, della battaglia d'Ostia, e della Giustificazione, e Incoronamento di Carlo Magno. — Esame della pittura dell'Incendio di Borgo: in cui sono chiariti alcuni dubbi intorno all'abilità di Raffaello di fare gl'ignudi. — Espressione da lui cercata nel rappresentare la detta Storia dell'Incendio. — Esecuzione della battaglia d'Ostia, della Giustificazione, e dell'incoronamento di Carlo Magno. — Quanto sia falso attribuire a Raffaello il bello ideale nelle opere da lui fin qui eseguite in Vaticano. — Nascita di Gaudenzio Ferrari; e prime sue opere: ed aiuti prestati a Raffaello. — Sala dei dodici apostoli. — Ritratto di Leone X. — Colorito di detto ritratto. — Sue vicende. — Uso del nero di fumo fatto da Raffaello. — Altri ritratti di mano del Sanzio; e premii che ne riporta. — Quadro dello Spasimo di Sicilia. — Madonna della Perla. — Madonna di casa Rinuccini. — Tavola della Visitazione del Museo di Parigi.— Il San Giovanni della Tribuna nella Gallería di Firenze. — Bellezza del colorito di questa tela, dove il Sanzio mostra la sua abilità nel fare i paesi. — Celebre Madonna di Sisto, di cui si notano le maravigliose bellezze.

Pochi oggi ignorano, come la più parte degli scrittori, che si dilettano di vagare per le generalità ed astrazioni, parlando delle lettere e delle arti, o d'altre discipline, sogliono tutto riferire alla *politica dei tempi*; quasi ella sia stata non pur

nell'animo, ma nelle vene e nelle ossa dei letterati e degli artefici, e abbia improntato il loro ingegno, come d'una moneta o d'una medaglia farebbe un conio. Ma quantunque noi stimiamo che non del tutto, nè sempre la detta facoltà abbia forza sull'animo e sull'ingegno degli artefici; le opere de' quali (e segnatamente quelle de' pittori e degli scultori, la cui arte è nel ritratto della immutabile natura) molte volte hanno qualità ed espressioni, non punto conformi al concetto civile e religioso, che si avea del tempo che le produsse, tuttavía non neghiamo, che il diverso modo di reggere gli stati non eserciti una certa forza sull'andamento dell'arti, e che elle non ricevano una qualche impronta, buona o rea, dai diversi costumi delle generazioni, che si succedono. Chi metterebbe in dubbio, che nel secolo di Leone le arti non cominciassero a risentire di quella sua manifesta inclinazione ai piaceri, al lusso e alle morbidezze? Salito quel pontefice sul primo trono del mondo, dal quale allora partivano le fila delle cose di Europa, manifestò in più vasto impero tutta l'indole del padre: e finchè potè impedire la guerra, lo fece ad ogni patto, desideroso, com' egli era, di signoreggiare in mezzo a lautezze e magnificenze.

Due pontefici furono Giulio e Leone di natura oppostissimi; conciossiachè l'uno godesse negli armeggiamenti, e l'altro (se i tempi l'avessino consentito) avrebbe meglio goduto negli agi, che dà la pace. E lungo tempo sperò colle arti della eloquenza e della liberalità farsi in guisa amare ed osservare dagli altri principi, che alcun movimento senza desiderio e volontà sua non dovessero fare. Nè certo gli era fallito d'infrenare le armi europee, sì in sul trono di Francia il duodecimo Lodovico s'assise. Il quale, non avendo più rispetto a'desiderii pontificii, riaccese di nuovo la guerra, che da circa due anni avea tregua. Tuttavía Leone fra lo strepito delle armi, (il quale maggiormente teneva desta la sua corte) affidando le cure e il peso de' pubblici negozi al cardinal Giulio suo nipote (il quale da cardinale fu di consiglio e di valore quel che non seppe essere da pontefice; che niente alla felicità degli altri e poco alla propria provvide) non rinunziava a' piaceri; e le feste, i tripudii, e le

commedie rallegravano la reggia pontificale con libertà poco convenıente pur anche ad un principe secolare. Per lo che le arti, oltre a essere molto adoperate in piacevolezze e ornamenti, fecero sempre più conoscere, ch'elle erano divenute strumento della principesca magnificenza, e per conseguenza quanto più andavano perdendo di gravità, di fierezza. e di quel che oggi diciamo sentimento, tanto più acquistavano di leggiadría, di morbidezza, e anche di servile imitazione. Delle quali cose primieramente fa fede l' architettura.

In quel tempo, cioè l'anno dopo che fu assunto al pontificato Leone, era morto Bramante ; e come la sua fine fu pianta dalla corte e dalla città, che avevano perduto un uomo grandissimo nell' arte, e ne' costumi gentile ed amorevole e pieno d' ogni grazia, cosi ridestò nell' animo di tutti i principali architetti di quel tempo, la speranza di essere adoperati a terminare la gran fabbrica di San Pietro. Parve che papa Leone volesse di quella gloria coronare il suo regno ; e fatto tornare a Roma Giuliano da San Gallo, e chiamato altresì Fra Giocondo veronese, che aveva nome di grandissimo architetto, diè loro il carico dell' opera. Ma, come sempre interviene, cominciarono essi un poco ad alterare il disegno di Bramante: se non che Giuliano macero dalle fatiche, ed abbattuto dalla vecchiezza, e da un male di pietra che lo crucciava, dopo poco tempo fu costretto a tornarsene a Firenze, dove si morì d' anni settantaquattro: e il carico, ch' egli aveva avuto in Roma, fu dato a Raffael d' Urbino. Del cui ingegno nell' architettura è mestieri che io dica alquante parole. Aveva egli cominciato a studiare quest'arte fin da quando era con Pietro Perugino ; nel qual tempo, veramente felice per le arti del disegno, gli artefici non si tenevano abbastanza fondati in una professione, se le altre eziandío, come fra loro affini, non abbracciavano. Andato il Sanzio a Roma per opera di Bramante suo concittadino, ebbe, stando con lui, la più bella opportunità per intender meglio e studiare le cose dell' architettura. Di cui diè un primo saggio nella pittura della scuola d' Atene, dove ritrasse quell' edifizio con tutta quella prospettiva e bellezza, che avrebbe potuto tro-

vare il più abile e pratico architetto; di maniera che fu chi disse, che lo stesso Bramante gli avesse fatto il disegno. Certo è, che Bramante innanzi di morire lo raccomandò a papa Leone, perchè volesse servirsene anche come architetto: e gli piacesse commettergli la esecuzione del San Pietro, sperando forse che Raffaello avrebbe seguitato fedelmente il suo concetto. Nè il papa lasciò senza effetto il desiderio del Lazzari, e dichiarò il giovane Sanzio soprintendente di tutta l' opera, con un Breve che giova riferire. *Poichè oltre l' arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente, anche siate stato reputato tale dall' architetto Bramante in genere di fabbricare; sicchè egli giustamente reputò nel morire, che a voi si poteva addossare la fabbrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del principe degli Apostoli, e voi abbiate dottamente ciò confermato coll' aver fatto la pianta, che si desiderava, di questo tempio; noi che non abbiamo maggior desiderio, se non che questo si fabbrichi con la maggiore magnificenza e prestezza che sia possibile, vi facciamo soprintendente a quell' opera, con lo stipendio di 300 scudi d' oro, da pagarsi ogn' anno, da' presidenti de' danari, che son pagati per la fabbrica di questo tempio, e che vengono in mano nostra. E comando che senza ritardo anche ogni mese, ogni volta che da voi sia domandato, vi sia pagata la rata a proporzione del tempo. Vi esortiamo di poi, che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa, che nell' esercitarlo, mostriate di aver riguardo alla propria stima, e al vostro buon nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane, e correspondiate alla speranza che abbiamo di voi, e alla paterna nostra benevolenza, e finalmente eziandio alla dignità, e alla fama di questo tempio, che sempre fu in tutto il mondo più grande e santissimo: e alla nostra divozione verso il principe degli apostoli. Roma 7 Agosto nell' anno secondo* (cioè 1515). Così i principi d' allora sapevano onorare e confortare i grandi artefici. E quanto alla pianta, che fece Raffaello del tempio di San Pietro, dobbiamo saper grado al Serlino, che nella sua opera ce ne ha conservato il disegno. Pare che Raffaello si pro-

ponesse di ridurre a più compiuta e determinata forma il pensiero di Bramante, conservando la croce latina, che è pur la forma delle antiche basiliche. E dove il suo modello fosse stato mandato ad esecuzione, sarebbe certamente il gran tempio riuscito il più mirabile che avesse prodotto l' architettura moderna, maggiormente ingentilita dall' arte antica. Ma innanzi venne a morte Raffaello, che il disegno fosse condotto: nè altro da lui si può veramente riconoscere, se non che d' avere insieme con Fra Giocondo, rinforzata e renduta gagliardissima con nuovi sodissimi fondamenti, l' opera lasciata da Bramante; che per quella sua fretta, altrove accennata, in più luoghi minacciava rovina.

Successore a Raffael d' Urbino nella fabbrica di San Pietro fu dato Baldassarre Peruzzi. Ma di costui importa conoscere lo ingegno e le diverse opere, che gli avevano dato grandissimo nome così nella pittura come nell' architettura. Intorno alla origine del Peruzzi non sono d' accordo gli scrittori. Firenze, secondo il Vasari, Volterra e Siena, combatterono per lui, quasi per un altro Omero; giacchè il padre di Baldassarre (anch' esso da annoverare fra que' cittadini, che ingranditi colla mercatura facevano parte della nuova nobiltà fiorentina, e perciò, anch' esso impigliato in quelle guerre civili, che davano l' ultimo crollo alla repubblica) dicono che si trasferisse a Volterra, sperando in questa città di avere quella quiete, che nella sconvolta patria nen trovava: e tolto moglie, n' ebbe questo figliuolo che chiamò Baldassarre. Ma saccheggiata indi a non molto Volterra, fu forzato il Peruzzi, che aveva la guerra dietro, quanto più egli cercava la pace, di fuggirsene a Siena; dove ebbe quella seconda vita, che è nella educazione dell' animo e dell' ingegno; e però fu creduto e chiamato Baldassarre Sanese. Ora il P. della Valle in quelle sue lettere senesi vuole, che il Vasari prendesse un farfallone, e che nulla questo Baldassarre avesse a fare coll' antica famiglia de' Peruzzi passati in Volterra, e poi in Siena; ma sì bene in Accaiano, villa in quel di Siena, nascesse, e poi s' educasse in città. Il Frate cita più d' un documento, che bisognerebbe ben esaminare e

verificare; giacchè non sempre l'arrecar in mezzo documenti (e a'dì nostri anche le falsità si fanno resultare per via di documenti, ne' quali affogano miseramente le opere) non-sempre è riprova infallibile di verità. Ma lasciamo, che di ciò disputino gli eruditi: bastando a noi potere affermare con certezza, ch'egli nacque, visse, e morì nella miseria, indegna d'un uomo che coll'ingegno accrebbe tanto onore alla sua età. Primi suoi studi furono il disegno e la pittura; dove imitando le cose vive e naturali, secondo che vedeva praticare da' migliori maestri, fece maraviglioso acquisto: di cui diede alcuni saggi in Volterra, che gli acquistarono la grazia di parecchi cittadini, e segnatamente quella d'un tal Pietro pittore volterrano, che lo condusse seco a Roma nel tempo che regnava papa Alessandro VI, al quale il detto pittor volterrano lavorava alcune cose in palazzo. Morto quel papa, si pose Baldassarre in bottega del padre di quel Maturino, che doveva essere, come vedremo, uno de' più eccellenti discepoli del Sanzio. Con lui il Peruzzi fece in pochi giorni un quadro di nostra Donna, molto bello, che maravigliò il maestro e chiunque lo vide, e lo fece venire in sì buon credito, che gli furono date a fare nella chiesa di San Rocco a Ripa due cappellette a fresco; e poi fu condotto a Ostia, dove nella rocca dipinse di chiaroscuro alcune bellissime istorie, fra le quali è ricordata dal Vasari e dal Borghini una battaglia, secondo che usavano combattere gli antichi romani: non con arme da fuoco, pestifera invenzione di altra età; ma con quelle armi, per le quali rimaneva vincitore chi avesse avuto mani e braccia e petto e animo più gagliardi.

Tornato a Roma dopo questo lavoro, che lo fece salire in maggior fama, l'amicizia di Agostino Ghigi, che, come più volte abbiam notato, amava e favoriva gli artefici, non mancò a chi non pur coll'arte, ma con la comune patria gli si raccomandava. Ci dice il Vasari, *che potè con l'ajuto di tanto uomo trattenersi a studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura, nelle quali per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo maraviglioso frutto.* E il frutto maravi-

glioso fatto nell' architettura lo condusse ad acquistarsi nella pittura una lode, che più particolarmente lo fece dagli altri distinguere, nessuno mostrandosi più valente di lui nelle prospettive. Della quale abilità volle subito valersi il pontefice Giulio II in un corridore di palazzo, terminato allora, dove Baldassarre dipingendo di chiaroscuro tutti i mesi e gli esercizi che si fanno per ciascun d' essi in tutto l' anno, vi ritrasse infiniti casamenti, teatri, anfiteatri, palazzi, ed altre fabbriche con bella invenzione in quel luogo accomodate. La facciata di M. Ulisse da Fano, e quella che è dirimpetto, gli accrebbero fama. Ma più glie ne diedero le cose che fece per adornare il palazzo della Farnesina, che col proprio disegno innalzò all' amico Ghigi, il quale non si può lodar meglio che dicendolo con le parole del Vasari, *non murato, ma veramente nato*. In esso è la sala dentro fatta in partimenti di colonne, figurate in prospettiva, le quali è cosa miracolosa come la facciano con istrafori parere assai maggiore che non è realmente. E non è meno stupenda la maraviglia nella loggia di fuori che guarda il giardino: dove sono alcune storie di Medusa e di Perseo; ed evvi insieme un ornamento tirato in prospettiva di stucchi e colori con tanta perfezione, che agli artefici più eccellenti pareva di rilievo. Narra il Vasari, che avendoci un giorno menato Tiziano per veder quell' opera, non gli riusciva in nessun modo di fargli credere che fusse pittura. Così il Peruzzi arricchì quel luogo; sì che fusse in ogni parte degno di quella Galatea, suprema opera di leggiadría condotta dal Sanzio. Ma del valore di Baldassarre nella pittura e nella prospettiva non rende minor chiarezza la storia della Presentazione ch' ei condusse in fresco nella chiesa della Pace: la quale per suo studio fu disegnata da Annibale Caracci, e quantunque alterata da' risarcimenti, pure ancora fa l' effetto di grandissimo stupore e diletto a chi la rimira.

Cresciuta la fama di questo insigne artista e spartasi per le città d' Italia, fu condotto a Bologna per la facciata di San Petronio. Di questa chiesa non fia discaro conoscere brevemente la storia: la quale mi fa risovvenire di quegli anni

turbolenti, che ebbe Bologna; dove dell' antica repubblica non rimanevano che alcune forme; quasi pretesto, come in Firenze nel secolo di poi, perchè poche famiglie potenti e ambiziose s'accapigliassero e guerreggiassero a fine d' insignorirsi della città. Sul finire del trecento ribollivano ardentemente le due parti de' Raspanti e de' Scacchesi, e da capo venivano alle mani, e le passate ingiurie ferocemente rinnovavano, cercando a tutta forza l' una di abbassar l' altra: sicchè la città indebolita ed oppressa da quelle intestine guerre e da quelle furiose cupidità di uomini, che non volevano cedere, nè riuscivano a vincersi, cadde nelle mani del Bentivoglio, che se ne fece quasi assoluto signore. Ma ancor qui è da confessare, che in que' contrasti, comecchè infine non partorissero che la servitù della patria, pure nel tempo ch' essi bollivano, davano agli animi un certo vigore e risoluzione in ogni cosa, e un desiderio di soverchiare l'altre città nelle opere dell'arte, allora il più certo e manifesto segno della grandezza de' popoli. Sorgeva in quel tempo il duomo di Milano, e con quella sua ricca e stravagante e forestiera architettura destava nell' Italia superiore la più grande maraviglia. Onde i Bolognesi, dei quali non è forse in Italia gente più tenera della terra natale, vollero nello stesso anno mostrare, che ancor essi avevano animo e facoltà d' innalzare un tempio, che per grandezza e magnificenza potesse stare co' più famosi d'Italia; e il dì 20 ottobre del 1388 fu per decreto pubblico ordinata la edificazione della chiesa in onore di S. Petronio, protettore della città; la quale per altro non ebbe principio che nel luglio del 1390. E pare, secondo una scrittura autentica trovata nel passato secolo, che il primo architetto fosse quell'Antonio Vincenzi, o di Vincenzo, della stessa Bologna, che era stato de' riformatori, e poi fu uno degli ambasciadori alla repubblica di Venezia. Il Cicognara volendo in qualche maniera soddisfare alla più vecchia credenza, che il primo architettore di San Petronio fosse M. Arduino, suppone che il Vincenzi, come uomo di stato, e intendente dell' arte, non fosse che un direttore o sorvegliatore dell' opera, affidata all' Arduino. Ma lasciando, com' è nostro

uso, dall' un de' lati così fatte questioni, la fabbrica fu cominciata con quella maniera d' architettura, che più dominava verso la Lombardia, ma pe' travagli, ch' ebbe di poi la città, rimase parecchi anni interrotta: nè fu più terminata secondo il primo modello, fatto di pietra e gesso, e della grandezza, che stesse in proporzione d' una dodicesima parte coll' edifizio, affin di conoscere meglio e più fondatamente l'effetto dell' opera. Tanto i nostri antichi curavano, che le fabbriche pubbliche riuscissero degne della città, che le innalzava. La qual cura non ebbero meno i Bolognesi nella costruzione della facciata della sopraddetta chiesa. Imperocchè, restando questa a farsi (come quella che è sempre lo scoglio maggiore degli architetti che vengono dopo, dovendo in qualche maniera esprimere, quasi prologo d' un poema, tutto il concetto della fabbrica così nell' interno come nell' esterno) non facilmente si contentarono de' primi disegni, e continuarono per più secoli a farne fare: nè mai permisero, che il favore e la briga facessero entrare innanzi chi avesse dovuto rimanere indietro. In somma basta entrare nella prima stanza della così detta Residenza della Rever. fabbrica di San Petronio, per vedere la quantità de' disegni fatti per quella facciata in diversi tempi e da diversi architetti. Fra' quali fu il Peruzzi, che ne fece due, uno alla moderna, e l' altro alla tedesca, che pure si serbano nella sopraddetta Residenza, *come cosa*, dice il Vasari *veramente rara, per aver egli in prospettiva di maniera squartata e tirata quella fabbrica, che pareva di rilievo*. Stando Baldassarre in Bologna, fece ancora il disegno della porta della chiesa di San Michele in Bosco; ed al conte Gio. Battista Bentivoglio fece di chiaroscuro una Epifania, che poi Agostino Caracci intagliò in tre rami diversi, per essere opera maravigliosa e piena di bellissime prospettive. Passato quindi a Carpi, fece il modello del duomo di quella città, secondo le regole di Vitruvio, e riuscì assai bello, e nel medesimo luogo diè principio alla chiesa di San Niccola; la quale non potè condurre a fine, essendo stato forzato di tornare a Siena per fare i disegni delle fortificazioni di quella città.

Tornato in ultimo a Roma, dopo essere stato da papa Leone in diverse cose adoperato, fu posto nella fabbrica di San Pietro: e parendo a quel pontefice, secondo narra il Vasari, che il disegno di Bramante fusse troppo grande edifizio, e da reggersi poco insieme, ne fece Baldassarre uno nuovo, che è riportato da Sebastiano Serlio nel terzo libro della sua architettura: e si conosce che doveva formare una croce greca con l'altar maggiore nel mezzo, con quattro porte alle estremità che facevano un mezzo cerchio; e tra queste estremità era luogo a quattro sagrestíe, sopra le quali si potevano fare campanili per ornamento. La cupola, del diametro di palmi centottantotto sarebbesi innalzata sopra quattro grandi piloni intorno all' altar principale, ed altre quattro cupole di palmi sessantacinque ne'lati della gran croce. Di questo magnifico e ingegnosissimo modello del Peruzzi, rimasto ancor esso imperfetto, si servirono gli architetti che vennero dipoi, i quali meglio avrebbero fatto, se l' avessero condotto fedelmente ad esecuzione. Ma egli era destino che quella fabbrica eterna dovesse essere seguitata con interrotta e disforme architettura, perchè quanto più in essa si cercasse la perfezione, tanto più l' opera manco perfetta riuscisse. Desiderio ed animo di vederla compita avrebbe avuto papa Leone; ma il ritrovarsi spesso esausto di denari per le guerre continue e fierissime, delle quali era mantice la sua instabile ambizione, e l' esser vissuto assai meno che il vigore della età non gli faceva sperare, furono cagione, che sotto il suo pontificato, non meno che sotto quello di Niccolò V, e di Giulio II, la gran basilica restasse senza il suo termine. Onde il Peruzzi potè essere adoperato in altre opere, e specialmente in quelle prospettive e pitture di scene, nelle quali il papa prendeva il maggior diletto, che uomo possa desiderare. E oltre alla storia di Giulia Tarpea, che Baldassarre dipinse a concorrenza di altri pittori nell'apparato di Campidoglio, quando fu dato il bastone di Santa Chiesa al duca Giuliano de' Medici, ricordano gli storici alcune bellissime scene per commedie, e segnatamente quella, che fece stupire il mondo, per la oscenissima Calandra del Bibbiena. La quale

scritta da uno, che poi vestì la porpora de' cardinali, e recitata con ogni pompa al cospetto del papa, basterebbe a mostrare l'indole di quella corte. Per altro come la sopraddetta Calandra fu una delle prime commedie in prosa, che fussero ricevute con piacere e con applauso in Italia, così le scene lavorate dal Peruzzi, riuscite maravigliosissime, apersero, come nota il Vasari, la via a coloro che ne fecero poi ne' tempi susseguenti.

Fra gli altri architetti e scultori chiamati in Roma, e adoperati al tempo di papa Leone, fu il Contucci da Sansavino. Era in quel tempo grandissimo e continuato desiderio ne' pontefici di abbellire e onorare il tempio di Loreto, affinchè maggiormente quella divozione aumentasse. Nè Leone X volle mostrarsi da meno degli antecessori nel decorare la diletta chiesa; e subito vi mandò Sansovino, perchè in più compartimenti ornasse di marmi e di sculture tutto l' esterno della santa camera, seguitando il disegno lasciato da Bramante, e descritto minutamente dal Vasari, insieme coll' opera del Sansovino. Il quale scompartì con ricco e bell' ordine nei sottospazi, storie della vita della nostra Donna, da lui lasciate imperfette, e terminate da altri scultori; fuor che la storia dell'Annunziazione, che è nello spazio maggiore, tutta condotta da Andrea, *con tanta bella grazia*, dice lo storico aretino, *che non si può veder meglio, avendo fatta la Vergine, intentissima a quel saluto, e l'Angelo ginocchioni, che non di marmo, ma pare veramente celeste, e che di bocca gli esca* Ave Maria. *Sono in compagnia di Gabbriello due altri angeli tutti tondi e spiccati, uno de' quali cammina appresso di lui, e l'altro pare che voli. Due altri angeli stanno dopo un casamento in modo traforati dallo scarpello, che paiono in aria, e sopra una nuvola traforata, anzi quasi tutta spiccata dal marmo, sono molti putti che sostengono un Dio Padre, che manda lo Spirito Santo per un raggio di marmo, che partendosi da lui tutto spiccato, pare naturalissimo, siccome è anco la colomba, che sopra esso rappresenta esso spirito Santo; nè si può dire quanto sia bello e lavorato con sottilissimo intaglio un vaso*

pieno di fiori, che in questa opera fece la graziosa mano di Andrea; il quale nelle piume degli Angeli, nella capigliatura, nella grazia de' volti e de' panni, ed in somma in ogni altra cosa sparse tanto del buono, che non si può tanto lodare questa divina opera, che basti.

Non saprei dire se sia più giusto nel guardare la scultura del Contucci, o nel leggere questa descrizione del Vasari, che ho voluto tutta recare, per far piacere a quelli (e son pochissimi) che amano ancora in Italia la bella lingua e il bello stile. Tornando al Sansovino, non fu egli solamente tenuto in Loreto come scultore, ma ebbe altresì ordine dallo stesso papa di continuare il palazzo della Canonica, seguitando ancor qui il modello lasciato da Bramante, comecchè nè pur dal Sansovino fusse quella gran fabbrica terminata. Trovandosi Andrea in Loreto nel tempo che fu bisogno di fortificare quella città, non essendo allora parte d'Italia, che non avesse a tollerare i disastri della guerra, fu anche in ciò adoperato il suo ingegno, e con sì buon successo, che meritò le lodi di persona autorevolissima in guerra, che fu Giovanni de' Medici, cognominato dalle Bande Nere.

Mentre il Contucci si travagliava in Loreto in tutte queste opere per commessione di papa Leone, contano gli storici che egli avesse di vacanza quattro mesi dell'anno per suo riposo; i quali soleva consumare al Monte, sua patria. Fu in questo tempo, che si fabbricò una comoda casa per sè, e comperati molti beni prese grandissimo diletto nell' agricoltura, senza che lasciasse perciò le cose dell' arte. Ed opere lodatissime furono tenute il piccolo chiostro a' frati di Sant' Agostino, e il tramezzo e pergamo della loro chiesa, oltre a' diversi disegni che fece per Arezzo. Ma affaticandosi troppo Andrea nel coltivare quelle sue terre, prese un giorno, che s' era posto a tramutare certi pali da luogo a luogo, una calda, che d' anni sessantotto lo condusse al sepolcro. Ciò fu cagione che tante sue opere mirabili rimanessino interrotte ; le quali per certo avrebbono accresciuto splendore al suo nome, comecchè già per le cose terminate fosse salito alla suprema altezza dell'arte; onde non

a torto qualcuno scrisse, che se fu scultore in quella stagione da competere con Michelangelo, era desso. Il quale oltre alla professione dell' arte, fu persona, come narra il Vasari, *assai segnalata; perciocchè fu nei discorsi prudente, e d' ogni cosa ragionava benissimo. Fu provvido e costumato in ogni sua azione, amicissimo degli uomini dotti, e filosofo naturalissimo. Attese assai alle cose di cosmografia, e lasciò ai suoi alcuni disegni e scritti di lontananze e di misure.* Dei discepoli di Andrea accadendo favellare più sotto, qui ad onor di lui aggiungeremo (recando pure le parole del Vasari, che meglio non si potrebbe dire) che sono a lui l'architettura e la scultura molto obbligate, *per aver egli nell' una aggiunto molti termini di misure ed ordini di tirar pesi, ed un modo di diligenza che non si era per innanzi usato; e nell' altra avendo condotto a perfezione il marmo con giudizio, diligenza, e pratica maravigliosa.*

La coronazione di papa Leone fu una delle maggiori e più splendide solennità del secolo decimosesto. In quella occasione Giuliano de' Medici condusse a Roma Lionardo da Vinci: che è cosa notabilissima, non tanto per le opere, che vi fece, avendo poco operato che fosse degno della sua sovrumana virtù, quantò per maggiore testimonianza del gusto di papa Leone. Il quale non per altro accolse Lionardo con grazia e favore, che per essere da lui divertito in cose di alchimia. E fu allora che fece tutte quelle pazzíe, che il ghiribizzoso e stravagante ingegno di lui ad ogui ora gli suggeriva. E chi sa quanto avrà riso e goduto papa Leone nel vedere quel ramarro trovato da un vignaiuolo di Belvedere, col quale Lionardo faceva fuggire per paura tutti gli amici, e più ancora per quelle budella di castrato, che gonfiandole a dismisura, cacciava da una stanza quante persone v' erano? Ma quando Leone invitò Lionardo a piacergli colla pittura, perdè la sua grazia. Avvezzo egli a godere nel Sanzio di quella portentosa facilità e pieghevolezza ad ogni genere, non sapeva tollerare il modo lungo e infinitamente considerato del Vinci. Il quale, innanzi di por mano a un' opera, faceva mille pensieri e sperimenti, nè si mostrava mai abbastanza

contento di alcuno. Narra il Vasari, che, sendogli da esso papa allogata un'opera, subito cominciò a stillare òlii ed erbe per far la vernice; perchè fu detto da Leone: *Ohimè costui non è per far nulla, dacchè comincia a pensare alla fine innanzi del principio dell'opera.* Il qual giudizio mentre che da una parte mostra la vana e ambiziosa arroganza di chi voleva interpretare la sapienza di un uomo, che aveva mente e animo superiore a' papi e a' principi, dall' altra mostra con qual animo Leone amava e favoreggiava le arti.

Ma non per questo il Vinci si mosse, nè rinunziò al fine, ch' egli aveva sempre avuto di cercare nell' esercizio della sua arte perfezioni sopra perfezioni, come disse il Vasari. Onde veggendo che la stanza di Roma non era per lui, dopo avervi fatto un quadretto per M. Baldassar Turini, datario pontificio, e una sacra famiglia, se ne partì incontanente, e andò in Francia. La qual subita partita di Lionardo da Roma attribuiscono altresì gli storici alla concorrenza di Michelangelo e di Raffaello; i quali presso la corte del pontefice allora tenevano i primi onori; nè il Vinci era uomo da contentarsi de' secondi, massime nella pittura, sapendo come egli aveva aperta la via alla perfezione di quell' arte: nè discredo, che nella detta sacra famiglia, probabilmente fatta per papa Leone, avvicinasse tanto la sua maniera a quella del Sanzio, da mostrare, che potendo egli in vecchiaia operare in modo, che l' opera sua, se non vi avesse posto il nome (e fu una delle poche dove il Vinci scrisse il suo nome) sarebbesi potuta credere di mano di Raffaello, era segno certissimo che da' suoi primi esempi scaturì tutta quella bellezza, che tanto ammiravano nell' Urbinate. Felice età, che si disputavano il primato della gloria nelle arti un Michelangelo, un Raffaello, e un Lionardo.

Partito Lionardo, era rimasto il campo della prima gloria in Roma fra Michelangelo e Raffaello; l' uno dei quali, fornita la pittura della Sistina, avea rimesso mano all' opera della sepoltura di papa Giulio; quando il nuovo pontefice di nuovo lo interruppe; perciocchè, essendogli venuto voglia di

fare la facciata di San Lorenzo di Firenze, per lasciare alla sua patria un monumento di sua real magnificenza, e non parendogli che a tanta opera fosse uomo più capace di Michelangelo, mandò per lui, e fattogli fare un disegno, gl' impose che andasse a Firenze, e sopra di sè togliesse tutto quel carico. Non giovò al Buonarroti di scusarsi il più che potè, allegando di essere obbligato a' cardinali Santi Quattro ed Aginense per la sepoltura; chè il papa rispostogli, che avrebbe pensato egli a contentar que' due, e promesso altresì che gli avrebbe in Firenze lasciato lavorare le figure di detta sepoltura, volle risolutamente che obbedisse; e piangendo (dicono sì il Vasari e sì il Condivi) partissi Michelangelo da Roma. Nel lavoro d' una facciata richiedesi l' operà così degli scultori, come degli architetti; ma, sendo Michelangelo nell' una e l' altra professione maestro, non volle altri che lui, e ricusando ogni guida nell' architettura, per la quale molti artefici avevano concorso e fatto diversi disegni, fece egli un modello, il quale per molto tempo fu creduto quello di legno: che stato parecchi anni nel ricetto della librería di San Lorenzo, fu poi trasportato nella scuola d' architettura della fiorentina Accademia delle belle arti. Oggi non tutti hanno la stessa opinione; di che noi lasceremo ad altri disputare. Ma il modello di Michelangelo, qualunque esso fusse, non andò in opera, colpa delle vane e instabili voglie di papa Leone. Al quale essendo stato scritto, che nelle montagne di Pietrasanta, nel dominio fiorentino, all' altezza del più alto monte, detto l' Altissimo, erano marmi della medesima bontà e bellezza, che quelli di Carrara, fece assapere a Michelangelo, che andasse a Pietrasanta e a Seravezza, e vedesse se così era come di Firenze gli avevano scritto.

Era Michelangelo, quando gli giunse quest' ordine del papa, andato per l' appunto a Carrara per condurre i marmi, non solamente per la facciata, ma ancora per la sepoltura di papa Giulio, credendo, come da Leone gli era stato promesso, di poterla seguitare. Onde a un tratto fu forzato lasciare ogni cosa, e condursi a Seravezza; dove, dice il Condivi *trovò*

marmi molto intrattabili e poco a proposito; e sebben fossero stati a proposito, era cosa difficile e di molta spesa il condurgli alla marina; perciocchè bisognava fare una strada di parecchie miglia per le montagne, per forza di picconi, e pel piano con palafitte, come quello che era paludoso. Ne scrisse il tutto al pontefice; il quale nondimeno credendo più agli altri, che a lui, ordinò che si facesse la strada, e i marmi di Seravezza si conducessero. Erano state già portate alla marina cinque colonne di giusta grandezza, anzi una di esse era già venuta nella piazza di San Lorenzo, quando a un tratto il pontefice cangiò volontà, e volto altrove il pensiero, quelle colonne rimasero in sulla marina senza alcuno effetto; e Michelangelo tornato a Firenze, e veduto al tutto spento il fervore del papa, lungamente stette gittando via il tempo or in una cosa, ed ora in un' altra con suo grandissimo rammarico.

Frattanto, rimasto in Roma Raffaello, senza i due più grandi competitori, era salito in tanta riputazione, che maggiore non poteva ottenere: conciossiachè tutti gli artisti, di cui fiorivasi Roma, e molti che ogni dì vi arrivavano, si davano a lui, giovine, per discepoli e seguaci. Ad un uomo adunque sì eccelso, sì celebrato, sì adorato, il quale poteva disporre di quanti migliori ingegni avesse l' arte, erano rivolti gli occhi di tutto 'l mondo, e particolarmente quelli della corte, che il teneva a suoi servigi. Dove dal pontefice era accolto non più come suddito, ma come amico e famigliare; e nessuna cosa d' arte si deliberava, senza che ne fosse consigliere, direttore e arbitro. Questo accorgimento avevano i principi di allora, di non accumulare i loro favori, che in uomini renduti celebri, e degnamente celebri, dal pubblico testimonio, che non mentisce. I quali favori per altro sebbene non guastarono l' aurea natura dell' insigne artista, che in mezzo a tanta copia di onori si conservò sempre il medesimo; buono, cortese, modesto, leale, affettuoso, benefico; nondimeno alterarono un poco la sua arte: perchè, venendo i detti favori da una corte che amava di allettare e di essere vanamente allettata, piuttosto che di ammaestrare ed essere utilmente am-

maestrata, lo fecero apparire manco tenero della semplicità e gravità da lui mostrata nei soggetti fino allora eseguiti; essendo stato chiamato prima ad abbellire la reggia con architetture e ornamenti, ed in processo di tempo a rallegrarla con mitologíe, e in fine a servirla con uffizi e cariche, che gli diedero occasione a studiare più le cose antiche che le vive e le naturali. Chè se bene tutto ciò non facesse mai cadere dalla sua eccellenza Raffaello, destinato a vincere qualunque men che buona usanza, pure a quando a quando, e in alcune opere mostrò di ritrarre del genio non ottimo del secolo, che declinava, e che a lui rimaneva a percorrere per altri pochi anni. Di tutte queste cose, ora accennate in generale, faremo opportuna e particolare disamina, notando coll' esempio delle opere, quanto e fin dove l' arte di Raffaello si alterò: Incominciamo intanto dalle architetture e dagli ornamenti.

Dopo la morte di Bramante, che in qualità di sommo architettore serviva la corte pontificia, e già aveva poste le fondamenta all' edifizio delle così dette logge vaticane, fu chiamato Raffaello, il quale aveva mostrato, ch' egli non s' intendeva meno d' architettura, che di pittura, a continuarne l' innalzamento; e nel tempo stesso dirigere e ordinare tutti i lavori da fare nella reggia de' pontefici. Dice il Lanzi, che il Sanzio osservò qual lusso ad essa meglio convenisse, e fece sì, che dalla casa di Leone si dovessero torre in avvenire per tutta Europa i migliori esempi di magnificenza e insieme di gusto. Cominciò dal fare un modello di legname con maggior ordine e ornamento, che non avea fatto Bramante, e secondo quello fu condotta a termine la maravigliosa fabbricazione delle logge, che a guisa di portico si girano intorno. Fece poi i disegni degli ornamenti degli stucchi e delle storie, che vi si dipinsero; intorno a' quali non sarà certamente superfluo fare alcune considerazioni.

Non v' ha dubbio, che il gusto d' ornare non sia più d'ogni altra cosa soggetto alla fantasía e al capriccio degli uomini. I quali se imbizzarriscono spesso intorno alle invenzioni de' componimenti storici, dove la natura e lo studio insegnano la ve-

race via della più perfetta e non mutabile bellezza, molto più è facile, che in opere, dove infinitamente più vaga e incerta riesce l' imitazione del naturale, facciano sfoggio di bizzarríe e di stravaganti e mutabilissime fantasíe; e frattanto ogni età stima migliore il proprio gusto. E credo perciò, che Vitruvio in quella sua costante severità d' immaginare le cose, abborrisse il costume di ornare gli edifizii, dicendo cotal genere di pittura, creatore di mostri e di portenti, che in natura non sono. Ma sebbene gli ornamenti sieno per lo più effetto di sconvolta e capricciosa fantasía, tuttavía non è negato di conoscere, se i capricci e le bizzarríe delle tante maniere d' ornare, che qui saría lungo e superfluo discorrere, sieno prodotte da una generazione civile e illuminata, e manifestamente illustre e gloriosa per gravi opere d' intelletto e d' invenzione, ovvero da una generazione di servile ignoranza e di abbietta superstizione. Veramente mostrerebbe poco senno e nessuna civiltà chi anteponesse al gusto d' ornare degli antichi greci e romani, uomini liberi, incomparabilmente civili, e potentissimi del pensiero, e d' ogni altra opera d' ingegno e di mano, il gusto d' ornare di quelle bestie, e peggio che bestie, del Medio Evo. Nè vale che all' età nostra piaccia più il così detto gotico de' tempi barbari, che l' altro stile; perchè ognun sa quanto l' età nostra sia misera d' intelletto e di gusto, non ostante la continua e ventosa millantería, ch' ella fa di civiltà e di sapienza, come i viziosi che lodano ed esaltano tutte le virtù. E se non fosse increscevole il dirlo, affermerei, che meriterebbe di tornare a godersi quelle torture, quei roghi, que' duelli, que' veleni, e tutte l' altre infamie della mezza età, dacchè tanto le vagheggia col pensiero. Chi sa che così procedendo non le tocchi in sorte. Ma torniamo a Raffaello: testa non gotica, e vissuto in un tempo, nemico della gotica barbarie. Il quale non a' giorni infelicissimi di Costantino e di Giustiniano, nè a quelli ancor più tristi de' Longobardi, e di Carlo Magno e suoi infausti successori: ma bensì a' secoli più gloriosi di Grecia e di Roma rivolse gli occhi, per cercare esempi di gusto nell' ornare la reggia pontificale.

Nella qual ricerca non vuolsi tacere, che di alquanto tempo il Sanzio era stato preceduto da un certo Morto di Feltro; che è il medesimo di quel Pietro Luzzo da Feltro, detto Zarato o Zarotto, del quale parla il Ridolfi nella vita di Giorgione di Castel Franco. Costui essendo persona maninconica ed astratta nella vita com' era nel cervello e nelle novità, si diede a studiare le anticaglie, e segnatamente quegli ordini di facce, e spartimenti di volte e stucchi e pitture, che presero il nome di grottesche dalle grotte, che tali erano divenute le più belle fabbriche antiche rimaste sotterra, e coperte da nuovi edifizi. E ben Morto può dirsi il primo, che facesse rivivere quel gusto; non restando come narra il Vasari, di vedere in Roma sotterra ciò che potè di grotte antiche, e d' infinitissime volte; e andato a Tivoli, stette molti mesi nella villa Adriana, e disegnò tutti i pavimenti e grotte, che erano in quella sotto e sopra terra; quindi trasse a Pozzuolo, e dalle muraglie che ivi trovò piene di grottesche di rilievo, di stucchi e di pitture, cavò infiniti disegni; come pure dalle antiche sepolture della Campania, e da que' templi e grotte del Frullo ogni minima cosa ritrasse; nè le spiagge di Baia, delizia un tempo de' romani Signori, gli porsero meno da studiare e disegnare in tutti quegli edifizi guasti e storiati. Per sì lunga ed amorevole fatica divenuto celebre in detta professione, talchè nessuno allora poteva con lui paragonarsi, lavorò parecchi mesi in Roma nelle camere papali, e in Castel Sant' Angelo nel tempo che vi dipingeva il Pinturicchio, chiamato da Alessandro VI; e delle grottesche che Morto fece in quel luogo, destinato a vedere tante nefandezze e sporcizie, fu assai lodato e commendato dagli artefici. Laonde stimando potere nelle figure acquistare la stessa fama, ottenuta nel magistero delle grottesche, a quelle si volse; e sentendo il grido che i cartoni di Lionardo e di Michelangelo levavano, e il profitto che dallo studio di essi ritraevano i più valenti artefici, si condusse a un tratto a Fiorenza. Dove veduto le opere, e assaggiatone il sublime e difficile esercizio, s' accorse che la natura lo aveva creato per le grottesche, e a quelle subitamente fe' ritorno. Nè si partì di

Firenze senza lasciarne alcuni bellissimi saggi: avendo dipinto a Pier Soderini, allora Gonfaloniere, la camera del palazzo a quadri di grottesche, le quali, dice il Vasari, *bellissime furono tenute*, e a maestro Valerio frate de' Servi fece un vano d'una spalliera, che lo stesso Vasari chiama *cosa bellissima;* oltre alle varietà e bizzarre grottesche, che dipinse in una camera per Agnolo Doni. Venutogli a noia Firenze, come quello che era il più instabile e capriccioso uomo del mondo, andò a Venezia; e si mise ad aiutare il famoso Giorgione, quando dipingeva nel fondaco de' tedeschi; dove Morto fece gli ornamenti di quell'opera. Così non vi fosse andato, se è vero quel che narra il Ridolfi; perchè non sarebbe stato cagione di morte sì acerba a uno de' più chiari lumi della pittura italiana. Quel biografo racconta, che il Feltrino sviasse di casa a Giorgione una femmina da lui amata fuor di misura, onde accorato si morì; e certo Luzzo era tale che non l'avrebbe perdonato a femmina alcuna; e non per altro dimorò tanto in Venezia, che per trovarvi piaceri e libidini da sbramare a sazietà. Il che rende probabile il detto racconto del Ridolfi. Il quale dall'altro canto ci sembra manifestamente fallace, e da non meritar fede quando dice, che Morto era scolare del Barbarelli; perocchè gli anni dell' uno e dell'altro, come giudica il Lanzi, ci fanno conoscere senza dubbio alcuno, che non istette con lui come discepolo, ma sì bene come aiuto e compagno. Finalmente, tirato dalla sua instabilità, se n'andò nel Friuli a far opere; nè molto vi dimorò; perchè sentendo che la Signoría di Venezia soldava gente per la prossima guerra di Schiavonia, deliberò di mutare i pennelli in armi; ed entrato in quella milizia divenne in breve tempo capitano; onde, volendosi segnalare nella nuova professione, più che non avea fatto nella pittura, andò valorosamente innanzi nella fiera battaglia che si appiccò a Zara, e combattendo rimase morto d'età d'anni quarantacinque. Se il ritratto, che è nella preziosa collezione della Gallería di Firenze, dov'è figurato con un dito rivolto verso un teschio, come per risvegliare il pensiero della morte, potesse dirsi con certezza suo e di sua mano, avremmo non solo

l' effigie di lui, piena di maninconica espressione, ma altresì una prova felicissima, ch' egli nelle figure non fu sì meschino, come le parole del Vasari fanno credere. A cui il Lanzi oppone la nuova cognizione di alcune tavole ascritte al Feltrino da una storia manoscritta della città di Feltre. Del che noi non disputeremo; ed avremo per certo, che qualunque fosse la vantata abilità di Morto nelle figure, egli sarebbe stato morto di nome e di fatto, se non era il magistero delle grottesche; *le quali egli* (conchiuderò colle parole del Vasari, che in fine dice sempre meglio degli altri) *ritrovò più simili alla maniera antica, che alcuno altro pittore*. Se non che al Sanzio era serbato di trarne un più splendido, nobile, e profittevole uso.

Novità e una certa possibile moralità introdusse il Sanzio nel magisterio degli ornamenti: dove altresì spicca quel suo ingegno d' imitare le cose degli altri, piuttosto per perfezionarle, che per appropriarsele. Delle grottesche, fatte rivivere da Morto da Feltro, e da quelle delle famose Terme di Tito, che allora per l' appunto erano state discoperte, prese il gusto di ornare, come da ottima fonte: ma l' uso fu tutto suo e da lui trovato; avendone non solo variato i disegni e gli spartimenti e i capricci, ma reso ogni cosa più vaga e nel tempo stesso più utile. E dove Vitruvio avesse veduto le logge di Raffaello, non avrebbe per avventura sì acremente censurato il genere degli arabeschi e degli ornamenti; conciossiachè in essi non sono delirii e sogni di sconvolta fantasía: anzi risplende nuova maniera di rivolgerli non a tutta piacevolezza e voluttà regia, come nelle grottesche antiche, e nella imitazione piuttosto servile di Morto da Feltro si vedeva, ma ad una certa istruzione ed utilità storica: frammettendovi e divinamente congiungendovi la rappresentazione o di qualche morale allegoría, o di qualche fatto cavato dalle storie. Quindi vedi qua immagini di bellissime virtù: là personificate vagamente le stagioni e le diverse età della vita: più innanzi i simboli degli elementi delle cose; e dove gl' istrumenti delle scienze e delle arti: e in fine ogn' idea di ottima sapienza ricevere vita e favella. Dal che chiaramente apparisce, che se

l' arte in mano di Raffaello non potè sfuggire di secondare le voglie di Leone, non perciò soggiacque a quella corruzione d' ogni costume, la quale, quando morto già Raffaello, s' apprese all' arte, perdette ogni sentimento, e fu anche ne' suggetti sacri un' adorna e razzimata lusingatrice degli occhi. Ma non dipartendoci un istante dalle logge di Raffaello, possono le opere che ivi si ammirano distinguersi in due parti; l' una di arabeschi, eseguiti subito dopo la seconda camera già descritta, e l' altra da riferire ai principali soggetti del vecchio Testamento, la cui esecuzione appartenendo ad alquanti anni di poi, ci serbiamo più sotto di favellarne.

Dice il Vasari, che il Sanzio nella esecuzione delle opere suddette fece capi, quanto agli stucchi ed ornati Giovanni da Udine, e quanto alle figure Giulio Romano. In Udine, dalla famiglia prima detta de' Nanni, e poi de' Ricamatori, per aver con tanta eccellenza in diverse generazioni atteso al mestiere del ricamare, nacque Giovanni il 27 ottobre del 1487: e fin dalla puerizia mostrò così stupenda inclinazione al disegno, che, seguitando il padre alla caccia, quando gli veniva bene, mettevasi a ritrarre cani, lepri, capri, e ogni altra sorta di animali e di uccelli tanto perfettamente, che ognuno ne restava maravigliato. La quale inclinazione conoscendo suo padre, che avea nome Francesco, lo condusse a Venezia, e lo mise a imparare l' arte con Giorgione. Ma giunto colà il grido delle cose di Raffaello e di Michelangelo, il giovine udinese deliberò di andare a Roma: dove arrivato con lettere di favore a Baldassar Castiglione, fu subito da questo presentato a Raffaello, e acconciato fra' giovani della sua scuola. Qui alla buona intenzione di seguitare il far dolce, bello, e grazioso del Sanzio. rispose l' ingegno e la mano; se non che, avendo l' ingegno e la mano di Giovanni particolar disposizione a contraffare le cose naturali di animali, di drappi, d' istrumenti, vasi, paesi, casamenti e verdure, a queste più che ad altro attese, e in brevissimo tempo giunse a disegnarle e colorirle così bene, che niuno de' giovani di quella scuola il superava. Narra il Vasari, ch' egli aveva condotto un libro di disegni di tutte le sorti di uccelli, de' quali soprat-

tutto si dilettò, tanto vario e bello, che esso era lo spasso e il trastullo di Raffaello. Nè vuolsi tacere che da alcuni fiamminghi, che insieme cogli altri erano nella scuola del Sanzio, imparò Giovanni a far vagamente frutta, foglie e fiori similissimi al naturale, e con maniera assai più morbida e pastosa, che quelli non facevano; e similmente nella stessa scuola perfezionò il gusto di far paesi con edifizi rotti e pezzi d'anticaglie.

Erano state in quel tempo discoperte le terme di Tito, e in alcune stanze sotterra era gran quantità di grottesche, di figure piccole e di storie con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Raffaello che corse subito a vederle, menò seco Giovanni, come quello ch'ei sapeva fra' suoi discepoli più eccellente in tal genere di cose; e l'uno e l'altro restarono stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opera, parendo loro gran cosa ch'elle si fussero sì lungo tempo conservate. Ma se bastò al Sanzio il guardarle per pigliare il gusto di quelle invenzioni col fine di variarle, e anche migliorarle, come abbiam detto, Giovanni, che alla esecuzione più che ad ogni altra cosa attendeva, si diede in guisa a studiarle, che più d'una volta le disegnò e ritrasse; ed era riuscito fare con tanta facilità e grazia tutti que' vari e bizzarri capricci, e tutti que' campi di colori con quelle storiettine così belle e leggiadre, che pareva quelle grottesche gli fossero entrate nel cuore e nella mente. Sol gli mancava di fare gli stucchi tanto sottili, sopra i quali le grottesche erano lavorate. Nè quelli, che innanzi a lui vi si erano provati, trovarono il vero modo di contraffarli perfettamente, per quanto sopra coll' ingegno e coll' opera vi ghiribizzassero. Non restandosi per ciò l'udinese dall' investigare il detto modo, usato dagli antichi, vennegli fatto a poco a poco. e con varie e ripetute sperienze di trovarlo; e giunse a condurre le grottesche con quella perfezione, che si vedeva nelle antiche. Della qual cosa non è a dire quanto si rallegrasse Raffaello, avendo fra' suoi discepoli un perfetto esecutore delle sue nuove invenzioni. E però quanto agli stucchi ed ornamenti delle logge, fattolo capo, gli fece eseguire tutte quelle volte di stucchi, con bellissimi ornamenti; dei quali a voler avere una

perfetta cognizione, è da leggere il Vasari, che così elegantissimamente li descrive. *E condotto di mezzo e basso rilievo tutto quell' ornamento, lo tramezzò poi di storiette, di paesi, di fogliami, e varie fregiature, nelle quali fece lo sforzo quasi di tutto quello, che può far l' arte in quel genere. Nella qual cosa egli non solo paragonò gli antichi ; ma per quanto si può giudicare dalle cose, che si son vedute, gli superò; perciocchè queste opere di Giovanni per bellezza di disegno, invenzione di figure, e colorito, o lavorate di stucco o dipinte, sono senza comparazione migliori che quelle antiche, le quali si veggono nel Colosseo, e dipinte alle Terme di Diocleziano, e in altri luoghi. Ma dove si possono in altro luogo vedere uccelli dipinti, che più sieno, per dir così, al colorito, alle piume, e in tutte l' altre parti vivi e veri di quelli, che sono nelle fregiature e pilastri di quelle logge? I quali vi sono di tante sorti, di quante ha saputo fare la natura, alcuni in un modo, ed altri in altro, e molti posti sopra mazzi, spighe, e pannocchie, non pur di grani, migli e saggine, ma di tutte le maniere biade, legumi e frutti, che ha per bisogno e nutrimento degli uccelli in tutti i tempi prodotti la terra. Similmente de' pesci e tutti gli animali dell' acqua, e mostri marini, che Giovanni fece nel medesimo luogo, per non potersi dir tanto che non sia poco, fia meglio passarla con silenzio, che mettersi a volere tentare l' impossibile. Ma che dirò delle varie sorti di frutti e di fiori che vi sono senza fine, e di tutte le maniere, qualità e colori che in tutte le parti del mondo sa produrre la natura in tutte le stagioni dell' anno? E che parimenti de' vari istrumenti musicali che vi sono naturalissimi? E chi non sa, come cosa notissima, che avendo Giovanni in testa di questa loggia, dove anco non era risoluto il papa che fare vi si dovesse di muraglia, dipinto, per accompagnare i veri della loggia, alcuni balaustri, e sopra quelli un tappeto, chi non sa, dico, bisognandone un giorno uno in fretta per il papa che andava in Belvedere, che un palafreniero il quale non sapeva il fatto, corse da lontano per levare uno dei detti tappeti dipinti, e rimase ingannato? In somma si può dire, con pace di tutti*

gli altri artefici, che per opera così fatta, questa sia la più bella, la più rara, e più eccellente pittura, che mai sia stata veduta da occhio mortale. Ed ardirò oltre ciò l' affermare. questa essere stata cagione, che non pure Roma, ma ancora tutte l' altre parti del mondo si sieno ripiene di quella sorte di pitture. Perciocchè oltre all' essere stato Giovanni rinnovatore, e quasi inventore degli stucchi e d' altre grottesche, da questa sua opera, che è bellissima, hanno preso l' esempio chi n' ha voluto lavorare.

Avendo Raffael d' Urbino trovato in Giovanni da Udine un esecutore sì perfetto degli stucchi e degli ornamenti; chè forse senza l'opera di quello le sue invenzioni non avrebbero acquistato quel fulgore di leggiadría, rispondente a detto genere di pitture; ebbe altresì in Giulio Pippi non meno perfetto esecutore delle figure nella stessa opera delle logge. I principii della vita di Giulio romano furono questi. Nato in Roma nel 1492 di umili e poveri parenti, vinse coll' ingegno e colla virtù la solita ingiustizia della fortuna. Ma in quel tempo, che le onorate fatiche, e chi queste apprezzasse, erano comune privilegio all' Italia, poteva un letterato o un artefice promettersi, quando che fosse, di salire in fama: imperocchè non riteneva i più valenti così bassa invidia, che alla gloria di creare allievi rinunziassero; nè alla liberalità de' Signori faceva ostacolo svergognata avarizia. Diremo che que' maestri d' arti non invidiassero all' onore de' giovani perchè erano veramente grandi? E che l' opulenza venisse in soccorso degli studi liberali, perchè l' ignoranza offendeva meno i ricchi? Non sarebbe certamente il Pippi divenuto famoso artista, se il Sanzio, scortolo d' ingegno forte, vario, abbondante, non l' avesse preso a educare, e tutte non gli avesse aperte le vie par le quali si viene in eccellenza, con tanto amore, che più non ne avrebbe potuto mostrare a un suo proprio figliuolo; e quando s' accorse, nè tardò molto, che Giulio avea tutta nel cuore o nella mente recata la sua maniera, e poteva co' più valorosi paragonarsi, lo condusse tosto a farne pubblico e glorioso sperimento nelle loggie vaticane; assegnandogli la esecu-

zione delle figure, avendo in esse il Pippi dato miglior saggio del suo bellissimo ingegno. Non ci dice il Vasari, nè gli altri storici, ch' io sappia, se Giulio Romano mettesse mano a quelle figure, che erano negli arabeschi ; anzi il Vasari attribuisce a lui alcuni soggetti della Sacra Scrittura; che sappiamo essere stati lavoro di parecchi anni dopo. Quatrèmere de Quincy, occupato intorno al maestro, non pensò a chiarire questa particolarità del discepolo. Il Lanzi trattò si brevemente e sì leggermente questa parte di storia della pittura, che nulla da lui circa il primo operato di Giulio nelle logge possiamo apprendere. Ma noi d' altra parte crediamo, che, sendo stato da Raffaello chiamato il Pippi in aiuto all' esecuzione delle figure introdotte negli ornamenti delle logge, principiasse da quelle che sono parte degli arabeschi; le quali se fossero state dipinte da Giovanni da Udine, non l' avrebbe certamente taciuto il Vasari, che tanto copiosamente e meritamente il celebrò per quell' opera, come abbiam veduto; oltre di che, per quanto gl' infiniti danni sofferti da quelle pitture ci lasciano conoscere, e la memoria delle medesime ci lascia ricordare, possiamo assicurare, che se non in tutte, in molte di quelle prime figure, scopresi la mano di Giulio, quando ancor più fedelmente, che non fece di poi, imitava la maniera del Sanzio. Le tre Parche, rappresentanti le diverse età della vita, chi dubiterebbe che non sieno pennelleggiate dal Pippi? Lasciamo gli emblemi, gl'istrumenti, i fiori e l' altre cose infinite alla incomparabil maestría dell'Udinese: ma delle figure, nelle quali si vedono simboleggiate le stagioni, concediamo pure l' esecuzione al romano, eletto dal maestro capo del lavoro in quanto alle figure apparteneva. Del rimanente non neghiamo, che l' opera più importante affidata a Giulio non fosse quella de'soggetti biblici: ma di questi più sotto, per seguitar l'ordine de' tempi, favelleremo. Qui dobbiam notare, che tutta l'esecuzione delle dette logge durò parecchi anni, perocchè oltre alle cose di pittura, vi furono altresì dei lavori di architettura e di scultura, dei quali, come d'ogni altro magistero fu data allo stesso Raffaello la direzione; ond' egli, narra il Vasari, dopo aver fatto i disegni di tutto,

fece condurre sino da Firenze il pavimento ad Andrea della Robbia, nipote di Luca, e a Gian Barile fece fare in tutte le porte e palchi di legname assai cose d'intaglio lavorate e finite con bella grazia. Se Raffaello non ebbe tempo e pratica a eseguire tante e sì diverse arti, ebbe per tutte ingegno d'invenzione mirabilissimo: e se più lungamente la vita gli fosse bastata, avrebbe toccato l'ultima eccellenza eziandío nell'architettura, avendone tanta dimostrata nei diverri saggi che ne diede.

Ma seguitiamo la serie dei dipinti che Raffaello, mentre sotto la sua direzione e sorveglianza si eseguivano i tanti lavori delle logge, fece per diverse occasioni. Notò Raffaello Mengs, che il Sanzio mentre nel colorire a fresco pareggiò i migliori, nel dipingere a olio non riuscì tanto eccellente, da potersi paragonare con Tiziano e Correggio. Intorno alla qual sentenza è mestieri fare alquante considerazioni, tratte dall'esame delle stesse opere di Raffaello, che ci rimangono a descrivere. La prima che, dopo i maravigliosi freschi dell'Eliodoro e dell'Attila, ci si presenta colorata a olio, è la celebre tavola della Santa Cecilia, fatta per la chiesa di San Giovanni in Monte di Bologna; dove a voler lodare la grazia delle espressioni non basterebbero mille lingue e mille penne; vedendosi nella testa della Santa Cecilia, tutta in preda all'armonía, quell'astrazione che si vede nel viso di coloro, che sono in estasi; e nel S. Paolo, che ha la testa appoggiata alla mano, non meno espressa la considerazione della sua scienza, che l'aspetto della sua fierezza, conversa in gravità; e nella Maddalena, che svolta la testa, tutta l'allegrezza della sua conversione. E così bellissime d'una bellezza rara sono le teste di Sant' Agostino e di San Giovanni Evangelista. Se alcuno si maravigliasse dell'accozzamento di tutti questi Santi in un qnadro, senza che uno abbia che fare con l'altro, si ricordi che Raffaello, contento forse di mostrare la somma filosofia delle invenzioni nelle grandi opere a fresco, non isdegnò al pari degli altri pittori di compiacere nelle diverse tavole la goffaggine di alcuni divoti, che per una loro particolare affezione ad un certo nu-

mero di Santi, volevano vedergli insieme riuniti, non badando se la storia lo comportasse. Non disputiamo adunque della parte erudita; ma fermiamoci un poco alla maniera del dipingere. E qui torna bene di avvertire, che l'opinione sopraddetta del Mengs, che il Sanzio nel colorire a olio non riuscisse così valente, come ne' freschi della prima, e più ancora della seconda camera vaticana, è soggetta a non piccole eccezioni. E innanzi tratto è necessario sapere, che ne' quadri a olio eseguiti da Raffaello, quando egli era divenuto maestro di colorire al pari di Tiziano e del Correggio, posero mano quasi sempre i suoi discepoli, e soprattutto il suo Giulio Romano. Il quale, essendo inclinato a caricar troppo di nero gli scuri, toglieva alle ombre quella trasparenza correggesca, che certamente avrebbe lor dato il maestro. Questo difetto è per l'appunto da' maestri dell'arte, notato nel quadro della Santa Cecilia, che in ogni altra parte è colorito stupendamente; difetto che hanno conosciuto i posteri; giacchè allora le dette ombre non erano sì cresciute, che mancassero di morbidezza. Ma le teste, che sono di certo dipinte dalla sola mano del Sanzio, e gl' istrumenti musaici sparsi per terra, che furono fatti da Giovanni da Udine, hanno tanta verità e bellezza e vivacità di colore, e in generale vi è tale accordo di tinte e di chiaroscuro, che per questa tavola scrisse il Vasari le seguenti memorabili parole. *E nel vero che l' altre pitture, pitture nominar si possono; ma quelle di Raffaello cose vive, perchè trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue, e vivacità viva vi si scorge.* Si potrebbe egli dir più, rispetto a illusion naturale, del più bel dipinto di Tiziano e del Correggio? E pure la modestia di Raffaello era tanta, che mandato questo quadro a Bologna, e dirizzatolo con lettere a Francia perchè glie lo ponesse in sull' altare destinato, pregavalo che, conoscendoci alcuno errore, come amico suo lo correggesse. Ma il Francia veduto quel miracolo, rimase oppresso da tanto stupore, che in brevissimo tempo accorato se ne morì. Ciò afferma il Vasari, e 'l nega il Malvasia, provando ch' egli campò molti anni dopo. Forse il vedere un giovane essere andato nel-

l'arte tanto più innanzi di lui, già vecchio e reputatissimo, lo sfiduciasse in modo, da abbreviargli di alcuni giorni la vita. Certo è, che il Francia in vecchiaia *mutò maniera.* Lo afferma lo stesso Malvasia, tanto parziale della sua Felsina; nè questo mutamento fu altro, che aggrandire e recare la sua maniera più dappresso all' ultima eccellenza. Di che è monumento il San Sebastiano dipinto in una stanza della Zecca, il quale per gli artefici bolognesi fu come la statua di Policleto per gli antichi, copiandone le proporzioni, e studiandone di continuo le altre perfezioni dell' arte. Questo celebre quadro dalla Zecca fu portato nella chiesa della Misericordia; e il perchè giova riferire, ricordando una gara di modestia fra' sommi artisti. Vedendo il Francia ogni dì crescere al San Sebastiano, e scemare alla Santa Cecilia il concorso degli studiosi, e temendo si credesse averlo fatto ed esposto per competere con tanto pittore, il tolse di quel luogo, e nella chiesa della Misericordia il pose. Dove per altro se fu meno in vista, non fu meno studiato e commendato, come la principal gloria dell' arte bolognese.

Quasi nello stesso tempo che Raffaello aveva fatto il quadro della Santa Cecilia, condusse la non men celebre tavola della così detta Madonna dell'*Impannata*, per esservi un casamento, dov' è finta una finestra impannata, che fa lume alle figure dentro della stanza. Anche qui ogni lingua e ogni penna diverrebbe stanca, se volesse dirne tutte le lodi: e convien dire che Raffaello avesse nel cuore un sentimento, che non avevano gli altri pittori, per dare alla Madre di Dio quella bellezza, che più a lei conveniva; bellezza nè tutta terrestre, nè tutta celestiale, ma mista dell' una e dell'altra, da ricordare in pari tempo l' umile sua natura innanzi di essere eletta Madre di Dio, e la suprema santità e splendore, che acquistò sopra tutti gli angeli e i Santi dell' empirea corte, dopo aver dato alla luce la Salute del mondo.

E ben mostrano di non intendere il vero prodigio dell'arte coloro, che vorrebbono maggiormente nobilitate le fisonomie delle Madonne di Raffaello; parendo loro che in questa parte

il Sanzio fosse vinto da Guido Reni. Nè mi stupisco, che fra quelli, che così giudicano, sia il benemerito Lanzi, come quello, che scrivendo la sua storia con ispirazione accademica, non vedeva l' ultima perfezione, che nelle immagini ritraenti di quella bellezza tolta dalle greche statue. Ma Raffaello, che nella natura cercava ogni bellezza, s' avvide (nè giammai mancò a questo suo avvedimento) che se v' era fisonomía, alla quale più manifestamente disconvenisse alcuna idea, che delle Niobi, delle Giunoni, delle Veneri, delle Flore, delle Minerve antiche ci facesse ricordare, era per l' appunto quella della Vergine; e penso che avrà detto: « Se il Creatore dell' Universo dovendosi eleggere una madre, la tolse dalle donne di questo mondo, mentre poteva sceglierla fra le creature del cielo, che temerità, che ignoranza è mai la nostra di volerla in modo ritrarre, che non paia cosa di questa terra? » Quindi avvisiamo, che malamente pensano coloro, che alle Madonne di Raffaello attribuiscono un *tipo*; essendo esse di forme e di fisonomíe differentissime l' una dall' altra, e sol in questo somiglianti, che tutte, alcune più, alcune meno, hanno sembianza buona, nobile, amorevole, modesta, e virginale, come si vede per l' appunto in natura. Al che non si potrebbe contraddire, arrecandosi in esempio la celebre Madonna della Seggiola; alla quale Raffaello non diè tutta quella nobiltà celeste che le bisognava. E chi non sa oramai che l' artista nel dipingere quella tavola, fu ben lungi dal voler rappresentare la degna immagine della beata Vergine, e in vece si compiacque di ritrarre con un capriccio d' arte, che non si arriva mai a gustare abbastanza, qualche fisonomía che per caso presentandoglisi alla vista, lo avrà tocco della sua vivace beltà? Ammiriamo adunque in questa tavola tutta la grazia e la leggiadría, che mai pittore al mondo possa mostrare nel comporre in un piccolo tondo, e così bene, e con tanta naturalezza atteggiare la Vergine in seggiola, col putto in collo, e San Giovanni rivolto a guardarlo. Ammiriamo in oltre il bellissimo colorito e chiaroscuro, onde siamo costretti a ripetere, che l'arte in Raffaello aggiunse tutte le perfezioni. Ma la bellezza incomparabilmente propria

di Maria, ammiriamola nella tavola dell'Impannata; dove Raffaello intese a figurarci la Madre di Dio: e a mostrare, come dice il Vasari, *tutto quello che di bellezza si può fare nell'aria di una Vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù; senza che l'abito suo è tale, che mostra una semplicità ed onestà infinita.* Ma sebbene vadano molto lungi dal vero coloro, che tengono le fisonomíe delle Madonne di Raffaello manco nobili che quelle di Guido, pur tuttavía stimiamo doversi notar questo: che il Sanzio, avendo acquistato sempre nuovi pregi d'arte, e specialmente quelli del colorire e dell'ombreggiare, e perciò aggiungendo alla spiritualità e purità delle sue concezioni una maggior bellezza di forme e grazia di pittura, da contentar l'occhio al pari dello spirito, non lasciava più tanto prevalere quella sua prima semplicità di sentimento. Onde nelle Vergini da lui fatte nella sua dimora in Firenze, e in quella altresì figurata nella disputa del Sagramento, appena giunto in Roma, si trova quasi tutto solo il candore della verginità e modestia di Maria. Nella Madonna di Fuligno, in quella un tempo di casa Tempi, ed in alcune altre non ricordate dal Vasari, il detto candore è vestito da forme più eleganti e più vaghe, e dipinte con maniera, che va sempre ingrandendo. La quale al più alto grado aumenta nella Vergine dell'Impannata, e nelle altre fatte in sino alla così detta Madonna di Sisto: dove parve che il Sanzio volesse unicamente la grandezza di Maria rappresentare. Ma di essa parleremo a suo luogo. Qui basti che nessuno più di Raffaello diede alla Vergine bellezza più propria di lei; talchè si può dire, che il culto alla Madre di Dio crebbe per opera di lui. Ma cosiffatta bellezza venne dall'artista rappresentata con un'arte, che, com'era giunta al colmo della spiritualità nella disputa del Sagramento, andava poi progredendo altresì nella parte visibile e materiale della pittura.

Con tale considerazione procediamo nell'esame di altre tavole di Madonne, che Raffaello condusse in quel torno: e subito ci si porge ad ammirare quella, che ora si conserva

nella Corte di Spagna, col titolo di Madonna del *Pesce*. Di
essa il Vasari ci riferisce appena il soggetto, dicendo. *In que-
sto medesimo tempo fece a Napoli una tavola, la quale fu
posta in S. Domenico nella Cappella, dov' è il Crocifisso,
che parlò a S. Tommaso d' Aquino; dentro vi è la nostra
Donna, S. Girolamo vestito da cardinale, ed un angelo Raf-
faello che accompagna Tobia.* Ma Quatrèmere de Quincy la
illustra con parecchie considerazioni; e non volendo qui ripe-
tere quella d' aver riuniti personaggi e costumi, che la storia
apertamente disgiunge, sol per contentare chi gli fece allo-
gagione del quadro, diremo coll' illustre scrittor francese, che
in detta tavola Raffaello mostrò tutto il candore e purezza
della prima età, e tutta la larghezza e sicurezza di pennello
dell' età più matura; e come non v' ha niente di più bello e di
più naturale della testa di S. Girolamo; niente di più vivo
dell' angelo Raffaello: nulla di più ingenuo e di più caro del
giovane Tobía, che offre un pesce al piccolo Gesù: così della
Vergine si può replicare le stesse parole del Vasari per la
Tavola dell' Impannata, da noi più sopra riferite; oltre di che
la esecuzione e il colorito è tale, che gli occhi, riguardando
questo quadro, non rimangono meno soddisfatti dell' intelletto.
Subito dopo la Madonna del Pesce lo storico aretino parla
di quella Sacra famiglia, fatta per Leonello da Carpi signor
di Meldola, dicendola miracolosissima di colorito e di bellezza
singolare, per esser condotta di forza, e d' una vaghezza tanto
leggiadra, che non è possibile a far meglio. E anche qui la no-
stra Donna ha nel viso una divinità e nell' attitudine una mo-
destia, della quale non si potrebbe desiderare la maggiore.
Più sotto ci accadrà favellare di altre Madonne di Raffaello.
Qui l' ordine de' tempi ci chiama a considerare brevemente
come l' arte dell' intaglio propagasse maggiormente la cogni-
zione delle opere del Sanzio.

La mente di Raffaello era sì feconda di pensieri e d' in-
venzioni, che il solo pennello non bastava a soddisfarla. Chiamò
per tanto in suo soccorso l' intaglio, che avrebbe ancor me-
glio e più estesamente divulgato il suo nome. Egli aveva

stretto per lettere grande amicizia con Alberto Durero: e dalle stampe, che questi a lui inviava, conosceva bene a qual grado di perfezione era giunta quell'arte, e come ottimamente sarebbe riuscita all' uopo non pur di ritrarre i suoi disegni, ma altresì di determinarne l'esecuzione. È questa una particolarità tanto più da notare, quanto che oggi l' intaglio forse ignora questa specie di magistero. Il Sanzio, al qnale il tempo era infinitamente minore dell' ingegno, metteva giù in carta i lineamenti, tanto che apparisse mirabile il concetto, mirabile l' espressione. Toccava poi allo intagliatore condurgli al punto, che vi fosse l' effetto del chiaroscuro, e quell' indizio di colore, che sfumando si può ottenere. Ognun vede quanto poco minore dell' autore doveva essere il traduttore. Trovavasi in Roma Marcantonio Raimondi bolognese, il quale dopo avere appreso i priucipii dell' intagliare sotto il Francia, era andato a Venezia, e veduto in questa città gran numero di stampe di Alberto Durero, e piaciutegli infinitamente, s' era posto a contraffarle così bene, che potè farle credere di Alberto, vendendole coll' istesso nome di lui. Del che sdegnatosi il Norimberghese, senza frapporre indugio, corse a Venezia per querelarsene con quella Signoría. Dalla quale non altro ottenne, che Marcantonio non dovesse far più il nome, nè il segno di Alberto *A D* nelle sue opere. Savissimo provvedimento, che, senza vietare a chi voleva, il trarre istruzione dalle altrui opere, impediva la vera e dannevole usurpazione. Acquistato poi Marcantonio tanta pratica nell' arte da risplendere d' una gloria tutta sua, pensò di andare a Roma, dove poteva da quella trarre maggior guadagno e onore, esercitandola in maggiori e più splendide occasioni. Ma s' accorse nello stesso tempo di non essere tanto innanzi nel disegno, quanto pur se ne domanda per un ottimo intagliatore; e a quello attese con sì felice successo, che potè ultimamente soddisfare a' desiderii di Raffaello. Per prima cosa, se dobbiamo prestar fede alle parole del Vasari, intagliò una bellissima carta di lui nella quale era una Lucrezia in atto di uccidersi. Vedutala il Sanzio, conobbe tosto di aver trovato lo intagliatore, ch' ei cer-

cava, e subito si dispose a metter fuori in istampa alcuni suoi disegni col bulino del Raimondi; onde venne in luce prima il Giudizio di Paride, di cui, come dice il Vasari, stupì tutta Roma; e poi la strage degl' innocenti, il Nettuno, il ratto d'Elena, la morte di Santa Felicita, delle quali non pur Roma, ma tutto 'l mondo fu maravigliato; ed acquistarono tanta fama al Raimondi, che le sue stampe furono dappertutto cerche e pagate a grandissimo pregio. Gran cosa in verità; che nello stesso secolo e nello stesso luogo fiorissero il pennello di Raffaello e il bulino di Marcantonio; per lo che se prima le invenzioni e le pitture del Sanzio erano note per quel che ne dicevano coloro, che traevano a Roma per vederle, da indi in poi la lor fama crebbe fuor di misura, conciossiachè fussino recate per tutta Europa dalla stampa. E sappiamo, che il Sanzio acconciò presso di sè il bolognese di maniera, che oltre i disegni fatti a posta per lui, dovesse altresì intagliare tutte l' altre storie sue, dandogli per istampatore un tal Baviera, che fino allora avea macinato i colori.

Fra le molte cose nell' ambizioso animo vagheggiate da papa Leone, appena assunto al pontificato, quella certamente dovette essere di mostrarsi nella maestà di pontefice alla sua patria: dove tornati da qualche anno, i Medici nuovamente signoreggiavano. D'altra parte niente di più gradito ai partigiani della casa Medici di quella pontifical venuta: reputandola un segno di particolar benevolenza e protezione verso la loro città, dove già tanto erano in pittura e scultura moltiplicati gli stemmi e le imprese di lui. Ma non dobbiamo la detta venuta considerare, che dal lato solamente delle arti; le quali in Firenze, non meno che in Roma, furono impiegate a lusingare e rallegrare quel pontefice; e non meno che in Roma divennero stromento delle più liete magnificenze.

Non era nuovo in Firenze veder le arti adoperate in feste, mascherate, tripudii e spettacoli di pubblica allegrezza. Il vecchio Cosimo e più il nipote Lorenzo conquistarono la popolar devozione mediante tutte le piacevolezze e letizie di splendida signoría; e sappiamo quanto lo ingegno di Filippino Lippi, e

più ancora, di quel capriccioso e stravagantissimo Piero di Cosimo fusse in tali cose impiegato. Ma dove al tempo del primo ceppo mediceo i principi cercavano divertire il popolo con le arti, poscia il popolo intese a sollazzare con le stesse arti il principato; qual segno della corruzione, che seminata nel decimoquinto secolo, germogliò e fruttificò nel secolo di Leone; al quale era serbato gustare i frutti della pubblica servitù; di cui le arti belle divennero con durabili monumenti rappresentatrici. In effetto i più celebri artefici fiorentini, come Andrea del Sarto, Jacopo da Pontormo, il Rosso, Ridolfo Ghirlandaio, Aristotile da San Gallo, Baccio di Agnolo, Jacopo Sansovino, Gio. Francesco Rustici, Baccio da Montelupo, pretermessa ogni altra opera, si posero a concorrenza a lavorare in apparati di archi, facciate, templi, colossi, ed altri ornamenti per onorare la presenza del pontefice. Il quale, entrando nella sua patria, rimase attonito di tanta magnificenza, e delle bellissime e capricciose invenzioni degli artefici fiorentini. Tra cui si fece in quella congiuntura grandissimo onore Jacopo Sansovino.

Di questo Jacopo vo' dire qui i cominciamenti, e le prime opere. E innanzi tratto è da sapere, ch' ei fu della famiglia Tatti, ricordata ne' libri del Comune fin dal 1300, e figliuolo d' un Antonio, persona molto da bene. Nè per altro fu cognominato Sansovino, che per avere studiato l' arte sotto Andrea Contucci da Monte Sansavino; il quale, vedendo il vivace e ben disposto ingegno del giovinetto, il tenne e ammaestrò più come figliuolo, che come discepolo. Era in quel tempo, come abbiamo altrove notato, grandissima pratica fra gli scultori e i pittori, e quale giovamento ne ritraevano gli uni dagli altri, ben lo mostrano le loro opere e i loro studi. Per lo che conosciuto Jacopo nella prima gioventù Andrea del Sarto, e trovatolo nella pittura fornito di quella stessa facilità e prontezza d'operare, che aveva egli per la scultura ed architettura, divenne per forma suo amico e familiare, che non era dubbio nell'arte, che fra di loro non conferissero; nè restavano di aiutarsi e confortarsi l' un l' altro il più che potevano: talchè seguitando l' uno nella pittura, e l' altro nella scultura la maniera mede-

sima, mostrarono altresì la medesima grazia nelle opere. Ma dove Andrea, rimaso in Firenze manifestò tutta la virtù del suo ingegno, non altra via tenendo che quella della schietta natura, Jacopo, condotto a Roma da Giuliano da San Gallo, fu talmente preso dalla bellezza di quelle statue antiche, che nel pontificato di Giulio II erano state dissotterrate, e poste nel palazzo di Belvedere, che si mise subito a disegnarle, e fin d'allora diede al suo ingegno una disposizione diversa da quella che sortì dalla natura. Veduto Bramante i disegni di questo giovane, lo prese a favorire, e gli ordinò che ritraesse di cera grande il Laocoonte, ritrovato in quel tempo: di poi gettato di bronzo per consiglio e commissione del cardinal Grimani, che morendo lo lasciò alla Signoría di Venezia: la quale, dopo averlo tenutc molti anni, donollo finalmente nel 1534 al cardinal di Lorena, che lo trasportò in Francia. Rimaso Bramante satisfattissimo dell' opera di Jacopo, gli diede a rassettare alcune di quelle anticaglie o statue, che rotte e mutilate tornavano in luce; nel qual lavoro mostrò tanta grazia e diligenza, che ognuno allora giudicò non potersi far meglio. E per questo servigio, ch' egli rendeva alle opere degli antichi, venne in tanta grazia di papa Giulio, che non si saziava mai di ammirare i suoi restauri. Ma durando in ciò grandissima fatica, ed avendo complessione piuttosto gentiletta, e indebolita altresì da qualche disordine di quelli che fanno i giovani, s' ammalò di maniera, che di tornarsene a Firenze fu forzato, dove l' aria nativa, l' esser giovane e la cura de' medici fecero sì, ch' egli guarisse del tutto, e potesse condurre fra le altre cose la statua di S. Jacopo Maggiore, che, rimasta nell' opera del duomo di Firenze sino al 1565, fu posta in chiesa nella venuta della reina Giovanna d' Austria, moglie del principe Francesco dei Medici. Di detta statua fece grandissime lodi il Vasari, chiamandola *figura miracolosa*, e lavorata *con incredibile studio e diligenza ne' panni, nelle braccia, nelle mani traforate, e condotte con tanta arte e con tanta grazia, che non si può nel marmo veder meglio.* Aggiunge in oltre lo stesso storico, che *il Sansovino mostrò in che modo si lavorano i panni trafo-*

rati, avendo quelli condotti tanto sottilmente e sì naturali, che in alcuni luoghi ha campato nel marmo la grossezza, che il naturale fà nelle pieghe, ed in su' lembi e nella fine de' vivagni del panno: modo difficile, e che vuole gran tempo e pazienza, a volere che riesca in modo che mostri la perfezione dell' arte. Tuttavía la statua del Sansovino, dopo che fu messa al posto, andò soggetta a varie censure. Dicevano alcuni, che quella piega, che ha sopra la gamba dritta, pare che le dia disgrazia, e la testa sarebbe riuscita migliore, se fusse stata condotta con meno delicatezza, e con colpi più risoluti di scarpello. Se non che agli stessi contemporanei parvero ingiuste cotali censure: dacchè il difetto della piega nasceva dall' essersi rotto con maneggiare la figura il ricco panno, che scendeva a terra, onde apparve povera in quella parte: e la testa non si poteva dire se non bellissima, e da non iscapitar punto, per mostrare un lavoro finissimo, e delicato.

Ma l' opera insigne, che fece in Firenze il Sansovino, fu il Bacco per messer Giovanni Bartolini; il quale andato in pezzi nell' incendio del 1762, che s' appigliò in una parte della Gallería di Firenze, dove si conservava, fu con incredibile pazienza risarcito colla scorta d' un gesso, che per buona fortuna aveva fatto formare prima dello incendio il pittore Traballesi. Sebbene nella detta opera il Sansovino mostrasse di ricordarsi delle antiche statue, da lui tanto studiate in Roma, pure non apparve di quelle sì ligio, come nelle opere susseguenti. Anzi nel fare il detto Bacco, tenne a modello quel suo garzone, chiamato Pippo del Fabbro, facendolo stare ignudo, ancor che fusse di verno, buona parte del giorno; pel qual disagio fu creduto, che quel poveretto impazzasse, mentre prometteva di riuscire valente artista. Ma tornando alla statua del Bacco, nota il Vasarì, e il Borghini conferma, che ella fu tenuta la più bella opera, che fusse mai eseguita da maestro moderno. Nè parrà esagerata questa lode, se si consideri che dallo storico aretino gli vien riferita per avere lo scultore mostrata una difficoltà nón più usata, facendo *spiccato intorno un braccio in aria che tiene una tazza del medesimo marmo traforata tra le*

dita tanto sottilmente, che se ne tien molto poco, oltrecchè per ogni verso è tanto ben disposta ed accordata quell' attitudine, e tanto ben proporzionata e belle le gambe, e le braccia attaccate a quel torso, che pare, nel vederlo e toccarlo, molto più simile alla carne. Venuto per tanto Jacopo in grandissima riputazione per queste opere, nell' ingresso di papa Leone fu de' più adoperati nel far disegni di archi trionfali, e molti ne fece; ma specialmente parve mirabile l' apparato di Santa Maria del Fiore; dove fece di legno la facciata di quella chiesa nel modo appunto, ch' egli avvisava doversi condurre di pietra.

Qui non fia inutile considerare come nell' età di Leone era spento ogni vestigio di quella potenza civile e nostrale, di cui rendono testimonianza le architetture del decimoquarto e decimoquinto secolo. Certo il Brunelleschi e l' Alberti furono innamoratissimi dell' antico, come dimostrano le loro fabbriche. Ma essi imitarono l' antico per forma, che nelle loro opere si dovesse raffigurare non pur lo ingegno dell' artista, ma ancora l' indole del tempo. Onde quando l' uno innalzò la cupola, e l' altro fece la facciata di Santa Maria Novella, seguitarono lo stile dell' architettura di quegli edifizi. Ma al Sansovino, nel concepire la facciata di Santa Maria del Fiore, parve ottimo partito tor via tutto quello che avesse potuto rammentare l' ordine e il fare tedesco; anzi immaginò cosa, che tutta ritraesse de' modi e ordini dell' architettura greca e romana; la quale, dove pur fosse stata opera bellissima, non avrebbe mai potuto convenire all' architettura d' Arnolfo; la quale, partecipando del tedesco e del romano insieme, e non essendo nè l' uno, nè l' altro, mostrava quel passaggio, anzi quel rialzarsi dell' arte per uscire della barbarie, e tornare all' ottimo. Conta il Vasari, che papa Leone, veggendo questa facciata del Sansovino, dicesse, che *era peccato che così fatta non fusse la vera facciata di quel tempio.* Giudizio di nessuna importanza per la storia delle arti, se non dimostrasse il general gusto di quel secolo, in cui l' architettura, senza scadere, pure dava segni manifesti di servile imitazione.

Tolse nella detta opera il Sansovino per compagno Andrea del Sarto, e mentre egli empì la facciata di statue e di bassirilievi, l'altro vi dipinse a chiaroscuro diverse storie così belle, che più non si poteva desiderare. Onde questo apparato vinse di bellezza ogni altro fatto in quella fastosa entrata di papa Leone; quantunque molto eziandío piacessero gli archi col disegno del Rosso e del Granacci eretti in diversi canti della città; e gran lode pure da detti apparati riportasse Ridolfo Ghirlandaio; il quale pensò agli ornamenti di casa Medici, e fu egli, che acconciò la sala del papa insieme con l'altre stanze.

Ma colui, che più particolarmente aveva preso a coltivare questo genere destinato a sollazzare i principi, era Bastiano di S. Gallo: che fu chiamato Aristotele, perchè molto somigliava a un antico ritratto di quell'antico filosofo. Costui disegnò co' più valenti artefici il celebre cartone di Michelangelo, ed ebbe particolare amicizia col Ghirlandaio e col Sanzio. Nel tempo stesso invaghitosi dell' architettura attese alle cose di prospettiva, e condotto perciò in Roma da un suo fratello architetto, che lavorava nella fabbrica di S. Pietro, ebbe miglior comodo di studiare quell' arte sotto Bramante. Tornatosene poscia a Firenze, non parve dilettarsi d'altro, che di prospettiva: e se colorò a olio alcune storie, come furon quelle in grandi tele di Adamo e d' Eva, cacciati del paradiso, tolte di peso dalla Sistina di Michelangelo, poco gli furono lodate. Ma ben grandissima lode riportò quel che fece nella venuta di papa Leone in quell'arco trionfale dirimpetto alla porta di Badía, dove altresì lavorò il Granacci. Laonde veggendo ogni dì meglio Aristotele di non avere invenzione e studio e fondamento di disegno, quanto se ne richiedeva per la pittura delle storie, *si risolvè*, come attesta il Vasari, *che il suo esercizio fusse l' architettura e la prospettiva, facendo scene da commedie a tutte le occasioni che se gli si porgessero*. E le occasioni in quel tempo, che gli spassi e i ricreamenti passavano la verecondia, non gli mancarono. Dall' esaltazione del cardinale de' Medici al pontificato sino alla seconda cacciata di quella famiglia, ebbe Firenze

alcuni anni di quiete; prodotta più dal terrore degli esilii e delle torture, che dalla speranza di un pacifico e durevole reggimento. Laonde, quanto meno era lecito sollevar l'animo a liberi e generosi desiderii, tanto più era conceduto l'abbassarlo a' lascivi sollazzi. Non parve sconvenevole in casa di cittadini rappresentare la Mandragola del Machiavelli, al quale i liberi pensamenti e i severi e sapientissimi scritti avevano fruttato la tortura e la povertà. Per quella piacevolissima commedia (dove le materne grazie del parlar fiorentino sono una riprova, che con altro pudore di affetti, ma non con altra lingua si dovrebbero scrivere così fatti componimenti) fece Aristotele da San Gallo una bellissima prospettiva, nella quale anche dipinse Andrea del Sarto, suo amicissimo. Altre prospettive e scene dipinse in quel tempo; alle quali e alle non pudiche rappresentazioni, pigliavano grandissimo e continuato diletto Alessandro e Ippolito de'Medici, allora giovanetti sotto la cura del cardinal Passerini. E ben di quel costume furono a suo tempo veduti i frutti nel duca Alessandro: dalla cui libidine rabbiosa nessuna pudicizia e onestà fu salva.

Tornando alla venuta di papa Leone in Firenze, aveva egli condotto seco Raffaello con animo di adoperarlo insieme con Michelangelo nella facciata di S. Lorenzo. Ma volendo il Buonarroti esser solo in detta opera, non ebbe alcuno effetto il disegno del Sanzio: il quale invece mostrò il suo valore architettonico nei modelli che fece, e che ebbero esecuzione, dei due palazzi l'uno in piazza del Granduca per la famiglia Uguccioni, e l' altro in via S. Gallo per i Pandolfini. Amendue questi palazzi rivelano il gentile e giudizioso ingegno di Raffaello, e il suo studio non servile nelle opere antiche; dico non servile, dacchè si giovò degli esempi dell'arte romana, e de' precetti di Vitruvio, adoperando altresì gli ordini dell' architettura fiorentina del quattrocento, e dando alle sue fabbriche qualcosa, che le facesse riconoscere dalle altre, e attribuire al graziosissimo suo ingegno. Al quale se è cosa in architettura che si possa un poco censurare, è l'es-

sersi voluto troppo dilettare nell'accoppiamento delle colonne: come non meno che nel palazzo Uguccioni di Firenze, mostrò in Roma in quello de' Caffarelli presso S. Andrea della Valle. Ma il palazzo Pandolfini, oggi de' Nencini, è veramente un modello di nobile e ben proporzionata architettura; che mostra come lo ingegno del Sanzio era fatto per piegarsi alla perfezione d'ogni arte.

Se le arti avevano divertito e rallegrato papa Leone in Firenze, tornato a Roma, seguitarono per opera di Baffaello a lusingarlo e onorarlo le allusioni al suo nome e al suo regno nelle camere vaticane. Fermiamoci adunque nella terza camera, detta di Torre Borgia, per essere stata fabbricata nel pontificato di papa Alessandro VI. Il primo soggetto in essa dipinto è il famoso incendio di Borgo, avvenuto sotto papa Leone IV. Il quale fu creduto, che dalla loggia di San Pietro arrestasse con la sua benedizione le crudelissime fiamme, che minacciavano di ridurre in cenere tutto il Vaticano. Nel papa operatore di tanto miracolo è ritratto di naturale Leone X, quasi volesse il pittore attribuirgli la stessa santità e potenza. Più importanti allusioui furono le tre storie seguenti. Non era lungo tempo passato, che l'armata de' turchi, appo i quali l'amore della conquista era ardente, aveva minacciato di occupare i porti dello stato ecclesiastico e con esso tutta l'Italia: onde papa Leone avea cercato di riunire le forze dell'imperadore e del re di Francia, per guardare l'Europa da sì crudele e formidabile nemico. Parve dunque al pittore, che la battaglia d'Ostia contro i Saraceni, dove il pontefice Leone IV è in atto d'impetrar soccorso dall'alto, rappresentasse il merito di quel fatto: e, quel che è più importante, dovesse raccendere l'antico zelo de' principi cristiani contro la crescente potenza maomettana.

Procediamo alle due ultime storie. Salito Leone X sul trono de' pontefici, trovò l'Italia diversamente agitata e travagliata dalle armi de' principi oltramontani; ma più d'ogni altro gli dava noia il re di Francia, riducendosi forse alla memoria, che per opera francese erano stati cacciati di Firenze i suoi

fratelli, ed egli altresì: al che doveva aggiungersi la sua propria prigionía dopo la giornata di Ravenna, e il pericolo, in che si era trovato, di essere menato in Francia. Tuttavolta fuggì sempre l'occasione d' irritarlo soverchiamente, o perchè non si fidasse più degli altri principi, o perchè stimasse l' amor de' Francesi essere in Italia maggiore che d' ogni altra nazione. Laonde usò modi di conciliazione e di pace con Lodovico XII, e più ne usò col successore Francesco I. I quali d'altra parte non ricusarono le istanze di amicizia fatte loro dal papa: non so se per amore alla Santa Sede; ma certamente per timore, che nel regno di Francia non si raccendessero le persecuzioni del suo antecessore. È famoso per tanto l' abboccamento avuto da Leone con Francesco in Bologna dopo l'acquisto di Milano, e son certo che l' uno si sarà scusato con l'altro delle passate ostilità, prima di stabilire fra di loro i nuovi capitoli di concordia. Raffaello, facilmente consigliato dagli uomini della corte pontificia, pensò di recare in pittura quella solennità, della quale allora tutto 'l mondo avrà ragionato. Ma perchè l' opera dipinta riuscisse più solenne e autorevole, e nel tempo stesso fusse lontana dal provocare i biasimi e forse le calunnie dell' età costantemente mutabile, cercò nelle storie de' primi tempi della Chiesa qualche allusione, che mostrasse il re di Francia il maggiore amico e benefattore della Chiesa e del pontificato. Nè molto consultò perchè si fermasse in Carlo Magno, al quale certamente dovevano i pontefici la loro maggior grandezza. Adunque da una parte vedi il pontefice Leone III giustificarsi con Carlo Magno, giurando sopra gli evangelii, ch' egli era innocente di quanto l'avevano calunniosamente accusato: d'altra parte lo stesso Leone III coronare esso Carlo in tutto lo splendore della pontificia podestà. Tanto nella storia della giustificazione, quanto in quella dell' incoronamento, sono ritratti di naturale Leone X e Francesco I; quasi il pittore volesse assicurarsi, che niuno dovesse mai dubitare, che intendimento suo non fosse di rappresentare la riunione del re di Francia col papa, accaduta in quei giorni. Nè andrebbe forse lontano dal vero chi giudicasse altresì, che il pittore volesse

ricordare al re di Francia il supremo potere del capo della Chiesa, da cui i grandissimi re ricevettero la corona, e con essa ogni prosperità, e quasi accendere in lui quell' amore, che fece Carlo Magno tanto prodigo di beneficenza verso la sedia apostolica.

Conosciuto i soggetti, vediamone la esecuzione partitamente. Secondo il Vasari 'pare, che nell' incendio di Borgo volesse Raffaello mostrare, ch' egli sapeva fare gl' ignudi così bene come Michelangelo, ma non riuscisse perfettamente al sublime paragone. La qual sentenza ha dato materia di lunghe controversie agli scrittori e agli artisti, che noi volentieri lasceremo dall' un de' lati, parendoci poco utili al proposito nostro, che è di mostrare senza studio di parti la schietta verità. Il Sanzio, come abbiamo largamente dichiarato, non rimase nè freddo nè indifferente alla vista delle cose di Michelangelo; ma ne usò, come un ingegno, che avea mestieri di grandi esempi per arrivar più sollecito alla perfezione d' ogni cosa. Nel vedere gl' ignudi del Buonarroti, ricevette un gagliardo eccitamento per quella scienza importantissima; e, come lo stesso Vasari ci attesta, si diede *a riscontrare i muscoli delle notomie, e degli uomini morti e scorticati con quelli vivi, che per la coperta della pelle non appariscono terminati nel modo che fanno levata la pelle, e veduto poi in che modo si facciano carnosi e dolci ne' luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti, e parimente gli effetti pel gonfiare ed abbassare ed alzare, o un membro, o tutta la persona, ed oltre ciò l' incatenatura dell' ossa, dei nervi, e delle vene, si fece eccellente in tutte le parti, che in ottimo pittore sono richieste.* Ma di questa scienza non intese Raffaello fare una dimostrazione del maggiore suo ingegno e magistero; anzi ne fece un uso tutto conforme alla qualità de' suggetti; sì che non solo non disdicesse, ma fosse naturalmente necessario introdurre persone ignude: oltre che la cognizioue de' muscoli, nervi, vene, legamenti d' ossa, ed altre cose riguardanti la notomía del corpo umano, non per altro gli servisse che per dare alle figure attitudini, che fos-

sero naturali, come predicava Lionardo da Vinci; e non già per far mostra ne' difficili scorci e torcimenti, e strane movenze di sapere anatomico. L'incendio di Borgo è immaginato nell' ora, che il sonno teneva ancora in riposo gl' infelici abitanti. Era naturale, che nello scompiglio grande e orribile delle fiamme, molti si levassero, senza pensare a rivestirsi, ma sì bene a salvare fuggendo i lor figliuoli e parenti. Considerò per tanto Raffaello, esser questa un' occasione, da mostrare che sapeva fare gl' ignudi: non già alla maniera michelangiolesca, o per gara con quell' uomo straordinario e non imitabile, ma perchè il suggetto lo richiedeva, osservando il precetto di Lionardo, che qui vo' trascrivere per intero. *Le figure ignude non debbono avere i loro muscoli ricercati interamente, perchè riescono difficili e disgraziati. Per quell' aspetto, che il membro si volta alla sua operazione, per quel medesimo siano li suoi muscoli più spesso pronunciati. Il muscolo in sè pronuncia spesso le sue particole, mediante l' operazione, in modo che senza tale operazione in esso prima non si dimostrano.* Fece adunque il Sanzio, che i suoi ignudi dimostrassero quella forza di muscoli, che le diverse attitudini e svoltamenti delle figure volevano: e medesimamente non cercò attitudini, nè svoltamenti molto difficili e strani, che richiedessero una troppo ardita pronunciazione di muscoli e di nervi; stimando che la confusione, lo spavento, la fuga, e tutti gli altri affetti, che sogliono nascere in un caso sì orribile, dovesse l'arte far conoscere piuttosto con l' espressione degli animi, che con l'agitazione delle membra del corpo: e nella espressione degli animi mostrò quant' egli era lontano dal seguitar Michelangelo: e quanto altresì gli stavano a cuore gli ammaestramenti e gli esempi di Lionardo. Poteva egli pascere gli occhi con l' empire la luttuosa scena di fiamme e di fumo: e col ritrarre moltitudine di gente in tante diverse e strane attitudini di morte. Ma ricordando quel che fece Lionardo nel disegno della battaglia d' Anghiari, volle che la mente ancor più degli occhi, rimanesse soddisfatta : e ritrasse il fatto dagli effetti più naturali che doveva produrre; onde

sebbene lo spettatore s'accorga facilmente, che i movimenti de' personaggi sono causati dal fuoco, pure la minor cosa che si vegga nell'immagine di questo incendio, è il fuoco. Scorgesi per tanto da una parte un vecchio ammalato, tratto dalle vampe, e recato in collo dal suo figliuolo, nel medesimo modo che Anchise fu portato da Enea; e mentre nell'uno conosci lo sfinimento prodotto dall'infermità e dalle fiamme, nell'altro è benissimo espressa la forza e il patire di tutte le membra dal peso del vecchio, abbandonato addosso a lui. Poco lungi dal sommo d'una rovina vedesi una donna ignuda tutta rabuffata, che il figliuolo in fasce getta a suo padre, il quale campato dal fuoco, sta nella strada in punta di piedi a braccia tese per riceverlo; e mostra di essere compreso non meno dal timore per la salute pel fanciulletto, che per il proprio pericolo. Si poteva egli scegliere immagini, che meglio eccitassero la compassione di quel fatto lacrimevole, che figurando il periglio della prima fanciullezza e dell'ultima vecchiaia, che sono l'età più deboli e mancanti di forza per fuggire ne' pericoli? Ma questo non è tutto. Il principal fine del pittore era quello di far vedere, che per divina virtù fu estinto il fuoco. Fece per tanto nell'altra parte del quadro, che 'l vento soffiando nelle fiamme, e accrescendone la furia terribilissima, rendesse inutile ogni soccorso umano per arrestarla. E perchè sensibilmente si conoscesse l'effetto più naturale del vento, e l'impossibilità a cessare la tempesta dell'incendio, figurò alcune femmine, che portando vasi d'acqua per ispegnere il fuoco, sono aggirati loro i capelli e i panni; ed altri, che si studiano di buttare acqua, vengono dalla bufera accecati e respinti. Onde l'ultimo terrore s'impadronisce d'ognuno; sì mirabilmente espresso nel gruppo delle femmine, che scalze, sfibbiate, e scinte, messisi innanzi i loro figliuoli, corrono ad implorare il divino aiuto, verso la metà del quadro; dove indietro si vede la loggia del Vaticano col papa, che con la sua benedizione fa segno di cessar l'incendio. Per lo che tutte le parti e le azioni dell'opera concorrono a formare quella unità, di cui devono tener cura così i pittori come i poeti, se

vogliono ottenere l'effetto che cercano con le loro fatiche. E certamente nell' incendio di Borgo l' arte aggiunse per le mani di Raffaello la perfezione di ritrarre la maggior violenza delle passioni nel più bel modo e nel più vero, che mai si possa immaginare: ricevendone la migliore inspirazione dal II dell' Eneide.

Non è forse minor bellezza e avvertenza d'arte nella battaglia d'Ostia; e, mentre si conosce che è stato combattuto in mare, vedesi ritratta la vittoria de' cristiani con una espressione di affetti mirabile: perciocchè gl' infiniti prigioni, che d' una barca escono tirati da certi soldati, e condotti dinanzi al papa, mostrano nell' arie delle teste tutto il dolore, la paura, e la mente quale alla misera lor condizione si conveniva; senza dir nulla delle bellissime cere e gagliarde attitudini de' soldati, e della differenza degli abiti, e infine della maestà del pontefice: figurato per papa Leone X, in mezzo al cardinal Bibbiena, e al cardinale Giulio de' Medici, che fu poi papa Clemente.

Delle altre due storie della stessa camera si vede, che l'artista ebbe minor cura che delle precedenti; quasi stimando che in que' soggetti, fuori della pompa, non fusse altro da cercare; tanto più che, dovendo servire all'allusione sopraddetta, conveniva oltre al numero de'cardinali e de' vescovi, assistenti alla ceremonia del giuramento e della coronazione, ritrarre molti ambasciadori, ed altre persone della corte di Francesco I, con abiti alla francese, secondo che usavano in quel tempo. Similmente richiedevasi, che la disposizione delle loro figure nella cappella pontificia, e le loro attitudini fossero secondo quel teatral costume, che veggiamo nelle feste de' così detti pontificali romani; dove sfoggiano magnificenze orientali senza buon gusto d' arte italiana.

Avendo parlato di tutte le pitture, che sono nelle stanze vaticane, giova fare la seguente considerazione. La maggior parte di quelli, che finora hanno scritto intorno alle arti, alcuni per amore al così detto bello ideale, altri per odio, si sono accordati nel dire, che Raffaello, dopo la Disputa del Sagra-

mento, lasciasse di essere pittor naturale, ed una bellezza d'idea studiasse d'incarnare. Cosa notabile, che per raccomandare opinioni opposte si ricorra alla stessa menzogna. Ch'ei bastano gli occhi per conoscere, che fino alla sopraddetta Coronazione, il Sanzio non fece altro, che rappresentare istorie passate e lontane co' ritratti fedelissimi de' personaggi, che al suo tempo vivevano; tanto che il Vasari e il Borghini scambiarono i soggetti, e crederono che avesse rappresentato Francesco I re di Francia consacrato da Leone X, invece di Carlo Magno coronato da Leone III. Tanto è vero, che l'amore di parte anco nelle arti induce a falsificare la evidenza delle cose. In questa sala di Torre Borgia l'opera dei discepoli di Raffaello fu grandissima parte d'esecuzione; giacchè il pennello del Sanzio non vi lavorò, che per ritoccare qua e là, e insieme accordare il colorito di essi; e si crede che il maggior cooperatore fusse Gaudenzio Ferrari. Costui nato in Valdugia, e detto dal Vasari Gaudenzio milanese, fu, secondo il Lomazzo, prima discepolo del Giovanone in Vercelli, e poi dello Scotto, e del Luino in Milano. Una delle sue prime pitture è tenuta quella tavola con vari spartimenti, conservata in Novara; la quale è tutta secondo l'uso e la maniera de' pittori del quattrocento. Rivolto di buon' ora gli occhi alle opere di Lionardo da Vinci, migliorò tanto il suo gusto, che nella copia ch'e' fece del carton di S. Anna, con l'aggiunta di S. Giuseppe, e di qualche altro Santo, la quale è in S. Marco di Milano, vedesi il gran profitto, ch'ei ritrasse studiando in Lionardo. Giovane ancora, andò a Roma, tirato dalla fama, che da per tutto sonava di Raffaello; il quale, conosciutolo molto innanzi nell'arte e nutrito dello stesso latte, lo tenne presso di sè, come aiuto: per lo che Gaudenzio acquistò una maniera più grande in disegno e più vaga in colorito: della quale lasciò segnalati monumenti non solo in Roma, aiutando Raffaello, ma altresì in patria, dove, spento quel sommo lume dell'arte, si ricondusse; sì come diremo più innanzi.

Cade qui in acconcio parlare qualcosa della così detta sala dei dodici apostoli; dove Raffaello fece per ornamento i do-

dici apostoli in piccole figure; e Giovanni da Udine gran quantità di bestie, come scimmie, zibetti, camaleonti, pappagalli, lioni, liofanti e altri animali stranieri, ritratti dal vivo di quelli, che per suo sollazzo avea papa Leone; anzi è noto, ch'esso papa volle, che vi fosse ritratto grande al naturale quel liofante, statogli donato nel 1514 dal re di Portogallo, col quale per due anni avea divertito il popolo romanesco, non avendo per l'addietro veduto di simili animali. Maravigliosa contrarietà, che insieme cogli apostoli fussino figurate tante bestie. Nieghi chi può, che l'arte della pittura non attesti con tali opere l'indole di quel secolo.

L'essere stato Raffaello aiutato da tanti valenti uomini, che si recarono a gloria di appartenere alla sua scuola, fece sì, ch'egli nello stesso tempo, che le pitture delle stanze vaticane conduceva, fornì altre opere, fra le quali fu celebre il ritratto di Leone X. La cui effigie avea Raffaello moltiplicata in più storie a fresco, per simbolo delle cose rappresentate in Vaticano, come abbiamo notato. Vennegli poscia l'occasione di farlo senza simbolo e in un quadro a olio, che più particolarmente onorasse la memoria di lui. Non so dei due pontefici, Giulio e Leone, quale Raffaello ritrasse con maggior cura e amore. Da tutti e due era stato beneficato: e se al secondo doveva la sua esaltazione a' principali onori, dal primo doveva riconoscere i princìpi della sua gloria. Certo è, che, ritraendoli, servì mirabilmente alla espressione de' loro animi, dando all'uno la fierezza di guerriero, e all'altro la maestà di re; e mentre ritrasse Giulio in mezza figura, solo, accigliato, senza ornamenti, quasi uomo che sdegna consigli ed ozii regii, fece il Medici assai più che a metà della persona, riccamente abbigliato, e seduto con dignità pontificia in mezzo a' cardinali de' Rossi, e Giulio de' Medici, in atto di ascoltargli intorno alle cose dello stato, quasi per indicare, ch'essi erano l'anima di Leone: e in ispezialità Giulio, che da cardinale seppe maravigliosamente supplire e riparare alle perigliose incertezze del regnante, che avrebbe voluto comandare senza i fastidii e i pericoli, che seco porta il principato: massime in quel tempo di

guerre fierissime e potentissime, delle quali era centro ed esca Italia.

Quando Raffaello dipinse il ritratto di Giulio II, che precedette quel di Leone di circa cinque anni, non aveva ancora acquistato tutto quel colorito, per il quale fu lecito raffrontarlo co' principali della veneta scuola: e se bene alcuni antepongano all' altro quel primo modo di pennelleggiare del Sanzio, dov' è più durevolezza di tinte, più finezza di lavoro, e maggiore semplicità d' esecuzione, non di meno con la sua ultima maniera di colorire potè dare alle sue figure maggior rilievo e grandezza, e abbellire i suoi dipinti di tutte quelle vaghezze d' accessorii, che il più abile de' pittori veneziani avrebbe potuto condurre. In somma l' ultima sua maniera di colorire era, quale ci voleva, per fare un magnifico ritratto, che piacesse a papa Leone. E in effetto la illusione di quell' opera fu sì grande e mirabile, che si conta, che il cardinal Datario, entrando nella stanza in cui era Leone X, fu per inginocchiarsi, e porgere al papa dipinto le bolle da soscrivere. Inganno, che si rinnovò poco dopo nel ritratto di Carlo V, di mano di Tiziano, al quale il figliuolo dell' imperadore s' accostò per parlar d' affari, credendolo vivo. Nè la pittura degli accessorii dell' opera di Raffaello ci fa meno ricordare del pennello del Cadorese; con questo di notabile, che il Sanzio ancora negli accessorii faceva spiccare una certa squisita virtù di sentimento, che nell' altro non appariva. Il che si conosce da chi abbia molto da presso studiato i due autori. Tutti colpi e macchie di pennello è il Vecellio, chi lo avvicina agli occhi, e appena si crederebbe, che, allontanandolo, debba riuscire tanto morbido e vero. Ma nel Sanzio la vicinità non iscema pregio; anzi vedesi, che non v'ha piega d' abito, per così dire, che non sia considerata, e fatta con sentimento. Nè tanta diligenza impedisce che l'effetto lontano abbia la stessa forza dell' altro. I detti accessorii nel ritratto di Leone sono dal Vasari descritti con maggiori parole, che non è il soggetto principale, quasi per aggiungere alla gloria dell' Urbinate quest' altro fregio di contraffare le cose inanimate con una splendidezza di colorito, che non ha pari. Così

dice lo storiro. *Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici, e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono; vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d' argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l' altre cose vi è una palla della seggiola brunita d' oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa, ed il rigirare delle stanze, e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credesi pure e sicuramente, che maestro nessuno di questo meglio non faccia nè abbia a fare.* E ancora dopo tre secoli e più, questo ritratto c' empie d' insolito stupore. Nè mi pare che il tempo abbia potuto così oltraggiarlo, che più non si possa ammirare e godere il migliore effetto di tanta pittura; ora spezialmente, che nella splendidissima Gallería Pitti è posto in luogo di maggior luce; talchè i quadri, che gli sono attorno, come che bellissimi sieno, e di celebri autori, paiono cose dipinte, e quello cosa viva e verace. Molti attribuiscono l' accrescimento degli scuri, e per conseguenza l' affievolimento dell' altre tinte (i quali danni per altro sono assai minori di quel che finora si è creduto e detto) all' uso che Raffaello in quella sua ultima maniera cominciò fare del nero di fumo, tanto lusinghiero in apparenza e per alcun tempo, e tanto pernicioso in sostanza e cogli anni. Raffaello senza dubbio commise questo peccato, che i posteri non gli perdonano per lo stesso e grandissimo amore alle divine sue opere; se bene in ciò i più rei furono i discepoli di lui; e particolarmente Giulio Romano, che d' altra parte fu dal Sanzio adoperato nelle sue opere di maggiore importanza, come per l' appunto era allora il ritratto del papa. E che vi lavorasse il Pippi, non v' ha dubbio, dopo la testimonianza di lui medesimo recataci dal Vasari, che con le proprie orecchie l' ascoltò, quando a Mantova

fu tratto nell' inganno di credere opera dell' Urbinate la mirabil copia, che ne fece Andrea del Sarto per essere mandata al duca Gonzaga di Mantova in vece dell' originale, che rimase in Firenze, dov' era stato mandato da Roma; che che ne dicano oggi alcuni che impugnano quel fatto, non so se per vaghezza di contendere insanamente, o per fastidire il pubblico con una nuova e misera specie di adulazione ai propri principi, facendoli possessori di quel che non sono.

Del rimanente Raffaello è altresì da scusare per l' uso, che fece del nero di fumo per un' altra non indegna considerazione; conciossiachè senza tale uso non avrebbe forse potuto ancora ne' dipinti a olio, gareggiare in quel tempo co' principali coloritori di Venezia e di Lombardía. Egli aveva visto in Roma quadri a olio di Giorgione, di Tiziano e di Correggio, ed eragli tanto piaciuto (e come non piacergli?) l' effetto del loro colorito, che cercò altresì darlo alle sue opere. Nè l'impresa gli fallì. Ma essendo in lui abilità d' ingegno, quel che ne' lombardi e ne' veneti era natura semplicissima, e fatta per sentire il migliore e maggior colorito, dovette ricorrere agli apparenti vantaggi del nero di fumo. Se Raffaello avesse conosciuto gli autori, e stretto con esso loro amicizia, come fece in Firenze con fra Bartolommeo della Porta, avrebbe certamente e subitamente apparato il loro modo semplicissimo e durevole di unire e maneggiare le poche e buone tinte; del quale i discepoli di quelli, che andarono a Roma, e lo aiutarono nella seconda stanza vaticana (forse non abbastanza sperti del colorire a olio de' loro maestri) non poterono pienamente informarlo. E per verità, come anche giudica Quatremère de Quincy, la migliore scelta delle terre semplici, e il modo di preparare e impastare le tinte, era l' unica cosa, nella quale il Sanzio non poteva dirsi uguale a' massimi della scuola veneta e lombarda: e non gli sarebbe venuto meno, credo io, l' acquisto di detta prerogativa, che tiene più alla parte meccanica dell' arte, se la morte non l' avesse rapito sì tosto, o se Tiziano avesse effettuata la sua gita a Roma, quando vi fu chiamato dal Bembo, desideroso di mostrare al papa, di cui allora era segretario, che

la sua Venezia, non meno delle altre città, produceva ingegni straordinari e maravigliosi.

Del sommo magistero di Raffaello nel colorire, non meno del ritratto di Leone X fanno testimonianza gli altri ritratti, ch'ei condusse intorno a quel tempo: conciossiachè ne' ritratti, come anche considerò Luigi Lanzi, non potendo grandeggiare per invenzione e composizione, cercasse segnalarsi per colorito. E fatti con perfezione non più da altri che da esso, dipinta nella grazia del colorito, chiama il Vasari i ritratti del duca Lorenzo e del duca Giuliano, che al tempo dello storico erano appresso gli eredi di Ottaviano de' Medici. De' quali ora non possiamo dire alcuna certa notizia: ma sicura contezza abbiamo del ritratto di Giovanna d'Aragona, vice reina di Napoli, una delle più belle donne di quel tempo, che Raffaello fece per commessione d'Ippolito de' Medici; il quale nel Museo di Parigi splende ancora di tutta la bellezza d'un colorito, che il più vero e il più leggiadro non si potrebbe vedere: essendovi eziandío tanta magnificenza di bellissimi panneggiamenti, e un campo sì ricco e maestoso d'architettura, oltre a quel disegno e a quella espressione, che usava Raffaello, da potersi quest' opera additare come una, dove mostrò di aver tutte le ottime qualità del dipintore riunito.

Nello stesso Museo di Parigi si conserva il ritratto di Baldassar Castiglione; detto dal Bembo opera non di Raffaello, ma della sua scuola. Quatremère de Quincy stima poco credibile, che l'effigie del suo più intimo amico e miglior protettore volesse il Sanzio affidare a un discepolo. Del che noi non disputeremo; e prenderemo più certa testimonianza dell'eccellenza di Raffaello nel ritrarre le persone vive, dall'Inghirami che si conserva, come ognun sa, nella Gallería Pitti. Quale de' veneti o de' fiamminghi coloritori avrebbe fatto cosa più viva e naturale? E certo se non si sapesse di sicuro essere di mano di Raffaello, a qualcuno di essi sarebbe attribuito. Ma il ritratto in cui Raffaello apparve più grande coloritore, da non temere il paragone di qual più in tale arte reputato, fu quello ch' e' fece a Bindo Altoviti. Che più, se nelle tinte,

come nota il Bottari, non cede alle più fine e vive di Tiziano? Questo ritratto, detto stupendissimo dal Vasari, fu perduto dall' Italia, per essere state tortamente interpretate le parole di esso Vasari; il quale avendo detto, *fece a Bindo Altoviti il suo ritratto,* fu dal prefato Bottari creduto, che intendesse di aver fatto e donato a quel signore il ritratto della propria persona: senza badare che tutti i contrassegni delle diverse sembianze bastavano a distruggere ogni equivoco d' espressióne, se pure era luogo ad equivocare; giacchè l' elegante scrittore toscano avrebbe aggiunto a *suo* il vocabolo *proprio,* se avesse inteso di parlare altramente; ovvero con diversa locuzione avrebbe detto, quel che certamente non disse. Nondimeno l' opinione leggermente manifestata dal Bottari si divulgò, e per un pezzo fu abbracciata; onde gli eredi dell' Altoviti, che già possedevano in Firenze la sopraddetta opera, credendo di non aver più un' immagine di famiglia, e però raffreddandosi nel desiderio di possederlo (come se la effigie di Raffaello non fosse stato un più glorioso possesso) non dubitarono di venderlo l' anno 1811 al re di Baviera, nella cui Gallería ora si vede. Furono a' dì nostri alcuni valentuomini, che con autorità di storia e di arte confutarono l' opinione del Bottari; ma il Bindo Altoviti, lasciato prendere da mano forestiera per quattordici mila zecchini, non più tornò a Firenze. Oh! le mie parole potessero esser seme da fruttare infamia a que' vilissimi ed ignorantissimi, che non ne mancano mai, i quali senza stimoli di povertà, e per sola ingordissima avarizia, spogliano le loro case e le loro patrie delle maggiori opere dell' arte italiana, da essi immeritamente ereditate!

L' aver parlato de' ritratti, che fece Raffaello, mi fa notare, che, avendone egli riportato onori e premii, per quel tempo abbondantissimi, si murò un palazzetto in Borgo nuovo: ma nella costruzione de' portici fu con altre fabbriche gettato a terra: e venne meno quella memoria, che di sè avea voluto il sommo uomo lasciare. Alcuni altri quadri di storia condusse egli bene in quel tempo; non minori della fama, procuratagli da tante opere piuttosto miracolose che eccellenti. Teniamo a mente

quel che notammo altrove, e ora viene in taglio di ribadire con esempi, che la pittura nelle opere di lui, senza perdere il sentimento religioso delle prime etadi, acquistò ed esercitò il più perfetto magistero del colorire, ombreggiare, sfumare, ed ogni altra cosa, che alla parte sensibile dell' arte appartiene. Di che nessuno può dubitare, per poco che consideri la celebre tavola fatta per il monistero di Palermo, detto Santa Maria dello Spasimo; dove insieme con una scelta di bellissime forme e attitudini diverse e tondeggianti; e in mezzo a tanta forza di chiaroscuro ed accordo di colorito mirabile, e illusioni di prospettiva, riluce quel pieno e sublime d'espressione, che fa ricordare dei principali maestri della decimaquarta e decimaquinta età; e forse più particolarmente di Pietro Perugino, quando nella tavola del Cristo morto, per le monache di Santa Chiara, esprimeva tutti i gradi della pietà e del dolore, con un effetto che si può sentire, ma non significare.

Il Sanzio rappresentò il momento, che il Salvatore, ascendendo il monte Calvario, cade sotto il peso della croce, e bagnato di sudore e di sangue si volta verso le piangenti Marie con quelle tenerissime parole: *Non piangete per me; ma sì bene pe' figliuoli vostri.* Chi guarda in quelle teste, vede alterate e commosse le fisonomíe, secondo la varia forza del dolore che le fa piangere; talchè nella Vergine, che con la bocca aperta e gli occhi fatti rossi dalle lagrime si volge a implorare da quei manigoldi mercè al suo povero figliuolo, è sì gagliardo e vivace il sentimento della passione, che non saprei chi mai al pari di Raffaello l'abbia espresso, se pure non fu lo stesso Vannucchi nella citata pittura del Cristo morto; dove la Vergine ha impressi quasi i medesimi segni di cordoglio: e segnatamente quel rosseggiare degli occhi, forse per indicare visibilmente, che il dolore di Maria era ardente e infuocato quanto l'amore. Ma qual penna o lingua potrebbe dire la santità, la pietà, la passione, l'amore, di cui è impressa la testa del Salvatore? Esso mostra non tanto di sentire il tormento dello avvicinarsi alla indegna morte,

quanto la non lontana rovina di Gerusalemme, in cui era simboleggiata la non mai interrotta e sempre crescente perdizione di tante anime, da rendere quasi infruttuoso il suo patire e morire sì barbaramente. Oltredichè giammai nessun pittore espresse così al vivo, e con tanta nobiltà la doppia natura, umana e divina, di Cristo; mentre per l' una si vede che patisce, per l' altra si conosce che può e vuol patire. A tanta passione, a tanta mansuetudine, a tanta umiltà, sono vivo contrasto la rabbia de' crocifissori, che non lasciano d'incrudelire contro chi è vicino a rendere l' ultimo spirito, e tutta quella moltitudine, e lo scalpitare superbissimo d' armati, che a piè e a cavallo, sboccando dalle porte di Gerusalemme, fanno scorta al Redentore nella penosa salita al monte del supplizio, che è figurato in lontano; ed è sì bene accomodato alla ristrettezza della tavola il grandissimo componimento, con tanti piani che diminuiscono, che ben può dirsi Raffaello maestro al mondo d' ogni più eccellente perfezione. E disse bene il nostro Vasari, che fino la furia de' venti e l' onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera, quando orribile tempesta percosse ad uno scoglio ed aperse la nave, che la recava a Palermo; imperocchè mentre gli uomini, e le mercanzíe si perderono, quella incassata com' era, fu portata dal mare in quel di Genova; dove ripescata, e veduto esser cosa divina, fu messa in custodia: e ci volle la mezzanità e il favore del papa Leone, perchè i Genovesi la rendessero ai frati di Sicilia; da' quali ebbono gran compensi per averla loro salvata. Filippo IV copertamente la tolse alla Sicilia per nobilitarne la Spagna. Napoleone Bonaparte violentemente la tolse alla Spagna per nobilitarne la Francia; ladri che si rapivano i tesori della povera Italia, la quale non ha potuto godersi in pace nè pure i frutti delle proprie arti. Ora chi vuol vedere la pittura del Sanzio, deve andare a Madrid: a cui nel 1816, dopo essere stata con molte altre trasportata in tela, fu renduta, come se il primo acquisto fusse stato legittimo; e come se i mille scudi assegnati al monisterio dello Spasimo, avessono dovuto bastare per privar l'Italia d'un'opera, che non ha prezzo.

Quasi lo stesso caso incontrò alla così detta Madonna della Perla: la quale di Mantova andò in Inghilterra, dove fu acquistata da Carlo I insieme con altri preziosi dipinti. Dopo la morte di Carlo, lo stesso Filippo IV di Spagna la ricomperò: e si conta che al primo vederla, sclamasse. *Ho trovato la mia perla.* Il qual nome, benissimo dato, le rimase sempre. Poscia la rapina francese la trasse a Parigi nel 1810; e la caduta del Bonaparte la fece tornare a Madrid. Diciamo adunque qual cosa di questa perla; dove si vede nella faccia e attitudine della Vergine il candore e modestia semplicissima, che soleva Raffaello imprimere alle sue Madonne, e in pari tempo una nobiltà e grandezza d'arte, che dagli artefici è significata col nome di terza maniera. Imperocchè oltre alla grazia del componimento, e a quella testa tanto ingenua e celeste del piccolo Gesù, che, seduto sulle ginocchia della madre, è in atto di prendere alcuni frutti, che con altrettanta festa e ingenuità gli sono offerti dal piccolo San Giovanni, si ammira un colorito, che non ostante gli oltraggi del tempo conserva sempre tanto vigore e accordo e lucentezza, che in molte parti, come ancora stima il signor de' Quincy, potrebbe stare al paragone di qualunque pittura veneziana. Anche la figura della Sant' Anna ginocchione, e in attitudine di meditare, e l'altra di San Giuseppe, che è nel campo seduta sopra alcune ruine, sono disegnate e colorite con verità e bellezza maravigliosa.

La tavola della Madonna della Perla ci fa ricordare di un' altra perla del Sanzio: fortunatamente non posseduta dalla Spagna, ma splendente in Firenze nella preziosa Gallería del marchese Pier Francesco Rinuccini; che la tenne in quel conto, che un nobile gentiluomo doveva tenere un' opera di Raffaello. Quatrèmere de' Quincy la stima in molte parti somigliante per composizione all' altra testè descritta; il che a noi non sembra veramente. *È qui la Nostra Donna,* (come la descrive divinamente il Vasari) *con il putto Gesù, che fa festa a un San Giovanni portogli da Santa Elisabetta, che, mentre lo sostiene con prontezza vivissima, guarda un San Ginseppe, il quale, standosi appoggiato con ambe le mani a un ba-*

stone, china la testa verso quella vecchia maravigliandosi, e lodandone la grandezza di Dio, che così attempata avesse un sì piccolo figliuolo; e tutti pare, che stupiscano del vedere con quanto senno in quell' età sì tenera i due cugini, l' uno riverente all' altro, si fanno festa. Dallo stesso Quatremère è ripreso lo storico per aver riferito quest' opera al tempo, che il Sanzio era in Firenze: essendo stata compiuta nel 1516, o in Firenze nella quarta volta ch'ei vi tornò condottovi da Leone X, ovvero in Roma in quello stesso anno. Ma il Vasari stimò dover riferir l' opera al tempo che fu disegnata e composta; parendogli che la maggiore e più importante parte del lavoro fusse fatta. Nondimeno sarebbesi mostrato più esatto e accurato se avesse fatto osservare, che la pittura non fu terminata prima del 1516: anno scritto nella stessa tavola. La qual differenza vale a farci considerare, come l' arte della pittura, esercitata fin qui dal Sanzio, non sofferse alcuna alterazione nella verità e spiritualità delle forme; poichè un' opera, concepita e delineata quando aveva di fresco lasciata la scuola del Perugino, potè convenire a un' età, in cui egli gareggiava co' principali coloritori della veneta scuola; sì come la stessa tavola, di cui parliamo, attesta; conciossiachè in essa, per servirmi delle vive ed autorevoli parole del Vasari, *ogni colpo di colore nelle teste, nelle mani, e ne' piedi sono anzi pennellate di carne, che tinta di maestro, che faccia quell' arte.*

La tavola della Visitazione, che, di mano del Sanzio, si conserva nel Museo reale di Parigi, è taciuta dal Vasari: nè vi sono memorie che assicurino del tempo vero che fu fatta; ma non sarebbe forse errore ascriverla a quella stagione; giacchè il vigore del colorito, la bellezza del paese, la eccellenza in fine d' ogni parte d' esecuzione è tale, che mostra una mano già posseditrice d' ogni perfezione; senza dir nulla della bella e semplice composizione, quale veramente era comandata dalla evangelica storia, e della espressione della verecondia, del rispetto e divino pudore delle due parenti, che s' incontrano sulla riva del Giordano, e s' abbracciano non senza uno scambievole e religioso maravigliarsi della propria gravidanza. Ed ecco la

Verginella di Nazaret chinare leggermente la testa e gli occhi, e in quell' atto mostrare, che una certa timidità si è impadronita della sua innocente persona, da non lasciarle dire il mistero a lei noto; ma la vecchia Elisabetta, con un' aria di piacevolissima tenerezza, accenna ch'ella ha compreso a che le ha chiamate la grandezza di Dio. Non altri che il divino ingegno di Raffaello poteva esprimere sì dilicati e religiosi affetti.

Non aveva mai il Sanzio dipinto in sulla tela, già da molti anni messa in uso da' Veneziani: forse non amando, che le sue pitture uscissero facilmente dell' Italia, e divenissero sorgente di guadagno all'ingordigia de'mercatanti. Se con questo fine non usò allora le tele, che avrebbe mai detto, se dopo trecento e più anni avesse veduto i suoi dipinti, esulando dall'Italia per forza d' ingordissima potenza, andare d'un paese all'altro, e quel che è più, avesse veduto lo ingegno de' posteri, non capace di creare quelle maraviglie, aguzzarsi e affaticarsi per trovare il modo di trasportarle in tela, a fine di salvarle dagli estremi danni che i lunghi viaggi e i nuovi collocamenti avrebbero loro recato? Pur volle Raffaello una volta provare a dipingere in sulla tela; e pare che fusse la prima e l' ultima volta; non sapendosi ch' egli altra opera vi conducesse fuori di *quel San Giovanni nel Deserto*, fatto al cardinal Colonna; e dal medesimo cardinale (a cui fu più a cuore la propria guarigione, che la vista del bellissimo dipinto) dato in dono al suo medico Jacopo da Carpi, che nel tempo di una sua infermità glie lo chiese. A' giorni del Vasari trovavasi in Firenze nelle mani di Francesco Benintendi, da cui l' acquistarono i principi Medicei; e da lunghissimo tempo adorna la tribuna della nostra R. Gallería. Opera d' inestimabile pregio: non solo per la rarità di essere la sola del Sanzio in tela, ma più ancora per la eccellente pittura, ch' ella è. Dove ognuno ammira la espressione nobile e proprissima del precursore, figurato in età di circa quattordici anni; sapendosi ch' egli assai per tempo si ritirò nel deserto, e molto giovane fra' digiuni e le asprezze della vita solitaria acquistò quella severa autorità di profeta, che gli bisognava per annunziare al mondo la prossima venuta

del Messía. E detta autorità gli scintilla negli occhi accigliati e pieni di fatidico ardore, nel fiero atteggiamento della persona, seduta a piè d'una roccia, nel gesto della mano alzata e indicante il simbolo della croce, e nella bocca in atto di aprirsi, e con forte voce e terribile minacciare le turbe incredule. Nè l'acquisto, ch'egli sì giovane fece di tanta severa e profetica autorità, mostrano meno le forme del suo corpo ignudo, eccetto la selvaggia pelle, che dal braccio sinistro va a nascondergli le parti vergognose. Qui (dicono i veri intendenti della pittura) si conosce, se Raffaello sapeva dare agl'ignudi quell'espressione di robustezza e di gagliardía che loro conveniva; la quale egli cavava non da' torsi antichi, ma dalla natura viva. La figura del San Giovanni doveva mostrare le forme tondeggianti e carnose, convenienti a una molto giovane età, e nel tempo stesso un certo risentimento di muscoli, proprio di chi era cresciuto fra i maggiori rigori della penitenza. Lo scorto della gamba destra poteva essere meglio inteso? Notevolissime sono pure la viva naturalezza del colorito, quale si affaceva ad un corpo cresciuto sotto la sferza del sole, e la bellezza del chiaroscuro con quel contrasto di luce e d'ombre, per lo che la figura sembra si spicchi della tela. In fine chiunque ragguarda questo San Giovanni, riceve nell'animo così forte impressione, che non gli è facile di levarsi della memoria una sì vivace, e in tanta gioventù autorevole figura. Ma oltre a tutte queste perfezioni vale eziandío a mostrare, qual gran pittore di paesi fosse il Sanzio. Particolare abilità di alcuni pittori e di alcune scuole era pure il far bene i paesi. I Fiamminghi e gli Olandesi, fatti per ritrattare la natura familiare e rusticana, principalmente se ne pregiarono; e non meno forse di loro, fu pregio de' veneti dipintori, ch'ogni vaghezza e amenità d'arte hanno mai sempre cercato; e più innanzi vedremo qual maestro ne fusse Tiziano. Ma alla universalità dell'arte di Raffaello si aggiunse anche questa bravura, e si aggiunse con quel merito tanto proprio e forse unicamente proprio di lui, di farsi conoscere abile in ogni cosa, non per ostentazione, o a caso, ma *tirato* sempre dalla convenienza del suggetto. Il luogo del de-

serto, in cui è figurato San Giovanni, non pur gli concedeva, anzi gl' imponeva di mostrarsi abile pittore di paese, da non temere il paragone di qual più si voglia eccellente in quest'arte. E certamente la sgorgante fontana, presso cui è seduto il santo, e quel grande e petroso dirupo, e il grosso tronco di vecchio albero, a cui è attaccata una sorte di croce formata di canne, e tutto il cespuglio con quelle erbe e frutta silvestri, sono fatti con tanta diligenza e finezza, e naturalità, che il miglior pennello olandese non potrebbe meglio. Ma in pari tempo nell'aria e in un certo orrore di solitudine, che si sente intorno, è tanta severità, quanta se ne richiedeva per figurare un luogo di penitenza; la qual severità giammai nessun pittore olandese o fiammingo ritrasse; e nè meno riuscì al gran Tiziano dipingendo lo stesso soggetto. Ben l' arte può coronare e mitriare Raffaello in ogni suo magistero.

Per ragionare delle opere del Sanzio, secondo il tempo che si crede più probabilmente ch' ei le facesse, dobbiamo dire di quella sua celebre Madonna, detta di Sisto, perchè, avendola fatta per i monaci neri di San Sisto di Piacenza figurò la Vergine col figliuolo in collo, elevata sopra delle nuvole, e sotto San Sisto ginocchione, e dall' altra parte Santa Barbara, forse perchè così desideravano que' frati. E avendo mostrato in tutte le altre Madonne fatte in sino allora la modestia, il candore, le semplicità, l' affetto, l' umiltà, e in fine la verginal purezza di Maria, in questa rappresentò la potenza e maestà di lei; non ritraendola quale abitatrice di questa misera terra, ma come reina del cielo, e immaginando ch' ella così glorificata apparisse in visione al pontefice Sisto; onde potè e seppe darle un' aria di tanta grandezza, quanta nessuno mai glie ne aveva dato. Certo il pittore nel farla ebbe in mente tutti que' simboli di forza e di valore, che a lei furono attribuiti, quando fu detta torre d' Isdraele, casa d' oro, arca d' alleanza, porta del cielo, stella mattutina; imperocchè, secondo che dicono queste immagini, sfolgora ne' vivi occhi, nella elevata fronte, nel ricco panneggiamento, e in tutta l' attitudine della grande persona; essendovi la robustezza di chi è somigliata ad una torre: il ful-

gore di chi è somigliata ad una casa d'oro: la sicurtà di chi rappresenta quell'arca, che nell'universal naufragio fu salva; la bellezza di chi deve aprire a'mortali il soggiorno della gloria; e in fine quella gaia letizia, che si sente al veder tremolare la stella del giorno. Noi veggiamo nella Madonna di Sisto tutte queste espressioni riunite in un incognito indistinto di somma e fulgentissima gloria: ma non veggiamo alcun indizio d'imitazione delle statue greche; anzi, facendo maggiore attenzione alla figura grandiosissima e già glorificata di lei, ci accorgiamo ch'ella è tolta dal vivo perfettamente: nel quale Raffaello sapeva trovare fisonomíe degne di rappresentare qualunque bellezza, così celeste, come terrena; e sapeva insiememente sfuggire ogni eccesso di esagerazione, quando intendeva d' aggrandire con l' arte le cose sopra la comunal veduta. Non sono meno da commendare le altre figure, che sono in questa tavola: conciossiachè la grandezza d'arte mostrata nel ritrarre la Vergine, vedesi nel putto, ch' ella tiene in collo, bellissimo quanto è mai possibile a dire: e ne' due cherubini a piè del quadro, sì mirabili di colore, di vivezza e di rilievo, che paiono a ogni istante spiccare un volo verso la celeste regione. La dignità, gravità, religione del vecchio pontefice chi potrebbe lodare? Nè è facile veder donna più bella e più vera e meglio atteggiata alla pietà della Santa Barbara; come non è facile vedere una pittura, dove l'arte del disegnare, colorare, ombreggiare, panneggiare, e comporre grandeggi più e con migliore effetto. Veramente invidiabile il Museo di Dresda che possiede questo miracolo dell'italico ingegno; veramente misera l'Italia che lasciò levarselo nel passato secolo dal re di Polonia per la somma di ventidue mila scudi.

LIBRO NONO

SOMMARIO

Andrea del Sarto acquista un certo spirito e baldezza d' animo che veramente gli bisognava. — Altre opere del Vannucchi. — Celebre Madonna delle Arpíe. — Considerazioni sopra i meriti più particolari di Andrea del Sarto. — Panneggiare d' Andrea. — Colorito del medesimo. — L' artista non deve inorgoglire; ma nè pure deve abbassarsi. — Stato assai misero degli artefici in Firenze; e segnatamente di Andrea del Sarto, il quale va in Francia. — Il Franciabigio fa alcune storie nello Scalzo. — Andrea torna in Italia. — Sua disgrazia col re di Francia. — Ultimi anni di Lionardo da Vinci, e sua morte in Francia. — Ritratto di esso Lionardo: e vóto perchè abbia il cenotafio in Santa Croce di Firenze. — Andrea del Sarto conduce altre quattro storie nello Scalzo. — Alcune altre considerazioni sopra la sua maniera. — Affinità fra la maniera di Raffaello e quella di Ridolfo Ghirlandaio. — Storie di san Zanobi. — Altri lavori del Ghirlandaio. — Giov. Ant. Sogliani: e sue opere. — Andrea del Sarto gareggia con Jacopo da Pontormo, il quale di discepolo del Vannucchi diviene emulo. — Pittura del Pontormo nel cortile de' Servi. — Tavola del Pontormo in San Michelino Visdomini. — Fornimento da camera del Borgherini, dove principalmente gareggiano Andrea e il Pontormo. — Storie del Pontormo. — Storie di Andrea. — Considerazioni intorno alla violazione della legge di unità così di luogo, come di tempo. — Pregi della sopraddetta opera di Andrea. — Discepoli di Andrea. — Lo Sguazzella. — Domenico Puligo e Jacopo detto Jacone. — Principali opere di Francesco Granacci. — Avanzamenti di Rosso fiorentino: suo affresco nel cortile de' Servi. — Diversità della natura di Andrea e del Rosso. — Tavola del Rosso per lo spedalingo di Santa Maria Nuova. — Tavola del Rosso, che si vede nella Gallería Pitti: la quale riesce la miglior testimonianza dell' ingegno arditissimo di quel pittore. — Altre tavole di lui e sua particolare indole. — Scultura ed architettura in Toscana in quel tempo. — Baccio d' Agnolo; il quale comincia dall' intagliare in legno. — Suo studio d' architettura, ed utile che per quello ritrae dallo studiare altresì la scultura. — Semplicità degli

artisti del quattrocento e del cinquecento, e loro conversazione. — Opere di Baccio d'Agnolo; palazzo Bartolini da Santa Trinita: prima censurato e poi ammirato. — Altre fabbriche di Baccio. — Si continua a parlare di Gian Francesco Rustici. — Sue amarezze, per le quali abbandona quasi la sua arte, e si dà ai ricreamenti. — Compagnie e brigate d'artisti in quel secolo. — Pittura milanese dopo l'andata di Lionardo da Vinci in quella città. — Cesare da Sesto e il Bernazzano. — Francesco Melzi. — Andrea Salaino e Gio. Antonio Beltraffio. — Marco d'Oggione. — Sua copia del Cenacolo ed altre opere. — Bernardino Luino. — Sua disgrazia, per la quale torna a danno di lui la stessa virtù del suo ingegno. — Nascita del Luino e suoi ammaestramenti. — Perfezione dell'arte del Luino: grande imitatore di Lionardo. — Principali opere di lui. — In che i migliori discepoli del Vinci rimasero addietro al maestro. — Durata della scuola di Lionardo in Milano, la quale dagli storici è distinta dall'altra originale milanese. — Pitture delle logge vaticane: nelle quali Raffaello grandeggia al pari di Michelangelo, ma con differente magistero. — Raffaello in parecchie delle storie delle logge mostra di ricordarsi di Masaccio e di Lionardo. — In nessuna di esse si può dire pittore *ideale*. — Descrizione della storia del diluvio. — I tre angeli, ai quali s' inchina Abramo. — Le quattro storie di Giuseppe. Esecuzione delle pitture delle logge per mano di Giulio romano, del Fattore e del Bagnacavallo, di cui si notano i principii. — Perin del Vaga. — Sua nascita e prima educazione. — Perin del Vaga avanza nell' arte sotto Ridolfo Ghirlandaio: è poi condotto in Roma. — Perino entra nella scuola di Raffaello. — Sua opera nelle logge vaticane. — Amore di Raffaello nel fare allievi.

Non meno di Raffaello in Roma, moltiplicava in Firenze il numero delle sue opere Andrea del Sarto: al quale crescevano con la fama le commissioni, e cresceva ancora un certo spirito e baldezza d'animo, che veramente gli bisognava. Al qual proposito merita di essere ripetuto ciò che narra il Vasari di Baccio Bandinelli, allorquando, volendo imparare il colorire a olio per nuova e infelicissima gara col terribile Michelangelo, ricercò Andrea suo amicissimo, perchè gli facesse in un quadro di pittura a olio il suo ritratto: avvisando, che vedendolo lavorare, e mescolare i colori, avrebbe segretamente conseguito il suo fine. Della qual malizia e diffidenza accortosi Andrea, e sdegnatosene, mostrò di compiacere il suo desiderio; e senza far sembiante di averlo scoperto, lasciando stare il far mesti-

che e tinte, mise d'ogni sorte colori sopra la tavoletta, ed azzuffandoli insieme col pennello, e or da questo, ed ora da quello togliendo con quella prestezza di mano, contraffece il vivo colore della carne di Baccio; il quale perciò non potè vedere nè apprendere quello ch' egli voleva.: e venne ben fatto ad Andrea (conchiude dottamente lo storico) di castigare insieme la diffidenza dell'amico, e dimostrare, con quel modo di dipingere da maestro pratico, assai maggiore virtù ed esperienza dell'arte. Similmente avendo un certo Antonio del Giangi, pittore ignorante, mostro ad Andrea un suo quadro, pregandolo che volesse dirgli liberamente il suo parere, Andrea, ch'era la schiettezza e la cortesía stessa, non si ritenne dall'appuntargli molte cose che non lo soddisfacevano; per lo che andato in collera il Giangi, se gli avventò, e, quasi cacciandogli le mani nel viso, cominciò a dire, ch'egli era uomo da fargli sentire che aveva fatto un bel quadro. Andrea, senza turbarsi nè spaurirsi, rispose, che allora avea notato gli errori del quadro, come n'era stato richiesto; quanto al menar le mani, un'altra volta gli risponderebbe.

Ma seguitiamo a dire dell'altre sue opere condotte circa quel tempo. Ad Alessandro Corsini fece con bell'arte e colorito piacevolissimo un quadro con molti putti intorno a una nostra Donna seduta in terra, e anch'essa col putto in collo: e un altro quadro bellissimo di nostra Donna fece a Giovan Battista Puccini; il quale, essendo riuscito assai bello, non fu più mandato in Francia, com'era intenzione di esso Puccini, che glie ne fece fare un altro d'un Cristo morto con alcuni angeli intorno, che lo sostengono pietosamente, e questo, secondo il Vasari, ebbero i Francesi, come che non si trovi in quel Museo, e, quel che più reca maraviglia, non si abbia notizia che mai vi sia stato. Ben vi si trova quel quadro di nostra Donna, del quale il Vasari ci fa sapere averne, per la sua straordinaria bellezza, cavato i mercatanti quattro volte più che non l'avevano pagato.

All'anno 1517, com'è scritto dall'autore stesso, cioè intorno a quel tempo, appartiene la famosa tavola, dentrovi la

nostra Donna col figliuolo in collo, e i Santi Giovanni e Francesco, che Andrea fece a un frate di Santa Croce dell' ordine minore, e fu detta delle Arpíe, per esservi nella base a otto facce, ov' è seduta la Vergine, alcune arpíe per ornamento di quella. È questa una delle più belle e delle più celebrate pitture a olio, che mai facesse Andrea; ed io non dubito di anteporla ad ogni altra, per essere fatta in tempo ch' egli seguitava ancor più fedelmente, che non fece in ultimo, le inclinazioni della propria natura. Nella testa della Madonna è vivamente espressa la immagine della sua Lucrezia; perocchè, come dice il nostro storico, non fece aria di femmina in nessun luogo, che da lei non la ritraesse, e se pur da altre talora la togliesse, per l' uso del continuo vederla, e per tanto averla disegnata, e che è più, averla nell' animo impressa, quasi tutte le teste, che faceva di femmine, la somigliavano. E non sarebbe fuor di ragione attribuire a questa sua costante passione il non aver dato alle Madonne maggior grazia di virginal divozione e innocenza: non che l' ingegno d' Andrea fosse, come quello di Raffaello, da andar molto scegliendo le immagini che più in natura gli avessono rappresentata la Madre di Dio: ma certamente dove non avesse avuto gli occhi e lo spirito continuamente fissi nella ingrata e disleale moglie, e avesse potuto più liberamente sentire la bellezza delle altre donne, avrebbe trovato nel vivo della tanto varia e abbondante natura arie di teste più ingenue e spirituali che non era quella della Lucrezia: bella sì, ma di bellezza più concupiscibile che amabile, più godibile ai sensi, che all' intelletto. Ne sia riprova, che, dovendo fare Andrea una testa d' un Cristo a' frati de' Servi, la fece tanto bella che, dice il Vasari, io per me non so se si può immaginare da umano intelletto, per una testa d' un Cristo, la più bella. Essa si vede oggetto di continua adorazione, nell' altare della cappella della SS. Nunziata in Firenze, e mostra tuttavía che le lodi del Vasari non sono maggiori del merito della pittura. Forse a qualcuno parrà, che non vi sia il sublime di tutta quella divinità, che diede Lionardo al suo Salvadore; ma non è possibile vedere un' espressione del Nazareno di maggior bontà e

di maggior grazia; senza dire del facile e morbidissimo modo, col quale è dipinta; che a mirarla da vicino non pare, che il pennello d'un uomo, ma il fiato d'un Dio l'abbia creata.

Ma che Andrea nella espressione de' Santi non mancasse alla debita nobiltà, e sapesse quanto ogni altro ritrarre la semplicità e bontà loro propria, mostrano nella stessa tavola delle Arpíe le arie delle teste di San Francesco a man dritta, della Vergine e di S. Giovanni a sinistra in atto di scrivere l'evangelio. Ne' quali si conosce, se Andrea sapeva anch'egli scegliere dal vivo le immagini che più a' soggetti convenivano; e se devo dire la più intima particolarità di questo artefice singolarissimo, che lo fece distinguere da tutti gli altri più eccellenti, ella per l'appunto consiste in questo: che dove quelli mostravano più o meno di essere intenti col loro ingegno a scegliere e recare in pittura le migliori e più desiderabili ed acconce bellezze della natura, Andrea fece il medesimo, come se non avesse saputo di doverlo fare; talchè le più perfette cose di lui producono l'effetto d'un uomo del contado di Firenze, che parla naturalmente il puro toscano come lo potrebbe scrivere il migliore e più accurato prosatore. Nota frattanto diversità d'ingegni, ond'è ricca questa nostra patria. Nel tempo stesso, e nello stesso luogo, in cui fra Bartolommeo della Porta cercava con lo studio la maggior perfezione de' panneggiamenti e del colorito, Andrea naturalmente e quasi senza studio otteneva la maggior bellezza dell'una e l'altra cosa. E in vero se il panneggiare è un accessorio dell'arte; se le belle pieghe devono stimarsi quelle, che servono ai movimenti delle figure, e non quelle alle quali i detti movimenti obbediscono; in fine se i panni devono essere avviluppati in modo, che si scopra sotto il nudo e il naturale, nessuno mai panneggiò meglio d'Andrea. E a chi non bastassero i freschi della Nunziata, dove pur le pieghe degli abiti sono la perfezione stessa, lo mostrino le figure di questa tavola delle Arpíe; nelle quali più specialmente ammirasi quel modo suo di girar le pieghe molto ricco, e con alcune ammaccature dolci, che contornanò le figure per forma, che si vegga l'ignudo.

cui fino allora era stato privo, non fu più da' medici, come più sotto diremo, lasciato senza considerazione.

A fare ch' ei si conducesse in Francia, fu mestieri che molto lo stimolassero gli amici, dicendogli che i due suoi quadri mandati al re erano stati giudicati i migliori fra molti altri stati inviati di Roma, di Venezia e di Lombardía; e però agevole gli sarebbe stato di entrare al servigio di sua maestà. Nel tempo stesso ricevette invito del re, con commessione che gli fussero pagati i denari per il viaggio; onde, messosi allegramente in cammino, conducendo seco Andrea Sguazzella suo creato, arrivò alla corte di Francia. Nè è a dire con quanta amorevolezza e liberalissima cortesìa fusse ricevuto dal re. Postosi con tutto coraggio a lavorare, come colui che da una estrema infelicità s' era condotto ad una felicità grandissima, ritrasse per prima cosa il delfino figliuolo del re, nato di pochi mesi; e poi allo stesso re fece il quadro della Carità, che si vede ancora nel R. Museo di Parigi; la quale, essendo piaciuta infinitamente, gli fruttò grossa provvisione, oltre la promessa di maggior fortuna, se continuava a stare in quella corte; dove, essendo amato e desiderato da ognuno, fece, secondo che attesta il Vasari, molti quadri e molte opere; come che oggi nel Museo francese non si vegga di sua mano che il sopraddetto quadro della Carità, e due Sacre Famiglie, non molto dissimili l' una dall' altra.

Mentre Andrea dimorava in Francia, credendosi in Firenze ch' egli non dovesse più tornare, fu chiamato dalla compagnía dello Scalzo il Franciabigio, perchè l' opera incominciata da lui nel loro cortile volesse seguitare; ed egli, che per la seconda volta era messo alla prova di gareggiare col suo antico compagno, fece ogni sforzo per riuscire eccellente; ed oltre ad una parte d' ornamenti, vi dipinse con grandissima diligenza due storie: l' una quando San Giovan Battista piglia licenza dal padre suo Zaccaría per andare nel deserto, e l' altra, l' incontro per viaggio del detto Santo con Cristo, i quali, mentre si abbracciano, Giuseppe e Maria stanno a riguardarli con divotissima contentezza.

Ma destino era, che Andrea non si godesse a lungo nella corte del re di Francia quell' allegrezza di felicità; conciossiachè lavorando un giorno, come narra il Vasari, in un San Girolamo in penitenza, che doveva servire per la madre del re, gli vennero da Firenze alcune lettere della moglie; la quale con dolci e accomodate parole gli diceva, ch' ella non poteva più stare senza di lui, e dal momento della sua partita non aveva fatto che affliggersi e piangere continuamente, e che se egli non tornava presto, la troverebbe morta. Facilmente il buon uomo di Andrea restò preso dal veleno della sua donna, che desiderava il ritorno di lui, per dargli maggiori noie e amarezze. Andato al re, gli chiese licenza di tornare a Firenze, promettendo che, accomodate alcune sue faccende, tornerebbe a sua maestà, e menerebbe seco la moglie, per istarvi più contento, e insieme porterebbe pitture e sculture di pregio. Nè il re, che il teneva in concetto del più buono e leale uomo di questo mondo, diffidò punto della sua promessa, e datogli denari perchè potesse comodamente fare il viaggio, lo accomiatò con la certezza di presto rivederlo. Aggiunge il Vasari, che Andrea giurò sopra gli Evangelii di tornare a lui fra pochi mesi; del che noi non dubitiamo, poichè veramente si partì con volontà di attenere la promessa. Ma venuto a Firenze, sì l' ammaliò quella Circe, che, non essendo più padrone di sè medesimo, lasciò passare il termine di tornare al re. Il quale grandissimo dispiacere ne sentì, così per l' inganno ingiurioso alla maestà sua, come per aver perduto un artista, da lui sommamente amato; tanto più che in quello stesso anno e nello stesso mese morì Lionardo da Vinci: alla cui perdita era non piccolo compenso l' acquisto del Vannucchi. E poichè ho toccato della morte di Lionardo, non dispiaccia, che io l' accompagni con alquante divote lagrime.

Parlammo della subita partenza di lui da Roma, e delle cagioni di essa altresì. Innanzi di venire alla sua morte, diremo del suo viaggio in Francia. Al quale diè occasione la venuta in Lombardía di Francesco I, succeduto a Lodovico XII, non solo nel trono, ma ancora nelle voglie mal agu-

rate di possedere l'Italia. E la celebre battaglia di Marignano, al cui paragone il gran Triulzi stimava fanciullesche tutte l'altre diciotto, alle quali egli era intervenuto, fece ricadere nelle mani de' Francesi il ducato di Milano. Il che udito Lionardo, il quale, come detto è, si trovava mal contento della stanza di Roma, tornò subito in Lombardía; sperando che questa bellissima parte d'Italia, da lui tanto tempo, e con tanta gloria goduta, quando pur era destino che dovesse essere dominata da principi oltramontani, avesse a rifiorire di sapienza e di civiltà nelle mani di Francesco. re di bella e piacevole presenza; dotato di elegante ingegno, e di spirito generoso; e quel che è più, universalmente lodato di umanità e liberalità grandissima. In effetto Lionardo ebbe da esso accoglienza uguale alla fama delle sue straordinarie virtù. Menollo seco a Bologna, quando andò ad abboccarsi in quella città con papa Leone per fissare la concordia non potuta conchiudere per mandati: e tornato a Milano, e dichiaratolo pittore della sua corte con una pensione di settecento scudi annui, deliberò di condurlo in Francia. E volendo Francesco insieme coll'autore portar via le sue opere, perchè la conquista riuscisse compiuta, tentò per ogni via, come narra il Vasari, se ci fossero stati architetti, che con travate di legnami e di ferri avessero potuto armare la miracolosa pittura del Cenacolo, di maniera che si fosse condotta salva in Francia, senza considerare a spesa che vi si fosse potuta fare. Tanto, conchiude lo storico, la desiderava; ma l'esser fatta nel muro fu causa che sua maestà se ne portò la voglia; e forse avrà detto fra sè: che non bastano le guerre e le rapine perchè all'Italia non rimanga tanto da essere invidiabile a tutto il mondo.

Al Vinci, trasferito in Francia, crebbe la benevolenza del re; il quale, avendo accresciuto di potenza e di autorità il nome del suo regno, e volendo crescerlo di splendore e di grazia, tanto più rivolse il suo pensiero e favore alle arti italiane quanto che sperava di vederle fruttare alla Francia la stessa gloria. Desiderando per ciò qualche pittura da Lio-

nardo, richiese di colorire il famoso cartone della Sant' Anna, portato in Francia. Ma Lionardo, come dice il Vasari, lo tenne, secondo il suo costume, gran tempo in parole, e non ne fece mai nulla; e ne' due anni, che dimorò in Francia, non fece alcun dipinto, ancorchè non con altra qualità fusse entrato a' servigi di Francesco, che con quella di pittore; qualità di cui pregiavasi maggiormente il Vinci, a cui l' arte della pittura stava sopra ogni altra a cuore. Ma se bene nessuna opera facesse al re, pure quèsti non gli scemò la sua grazia e benevolenza; stimandosi ben soddisfatto, che il grande italiano illustrasse la sua corte col solo nome, di cui era piena l' Europa. Crediamo per tanto, che a Francesco dovesse non pur piacere, come dice il Vasari, ma parer miracolosa la prestezza del facilissimo Andrea del Sarto a petto al difficile e considerato ingegno di Lionardo: aggiungendosi alla natural difficoltà, la vecchiezza e una malattia, che lo tenne molti mesi impedito. Alla quale finalmente seguitò la morte, che a' 2 di maggio del 1519, lo colse in Ambuosa, dove da qualche tempo dimorava e dove un anno avanti avea fatto il testamento. Il re, che era in quei giorni a San Germano in Laia, ebbe in detto luogo la tristissima nuova, che lo accorò acerbamente. Il che verificato con testimonianza di scritture autentiche, mostra falso quanto narra il Vasari, che Lionardo spirasse fra le braccia di Francesco I. Onore più invidiabile al re che all' artefice; la cui fama per ciò non sarebbe cresciuta.

Fu Lionardo grandissimo così d' animo, come di corpo; e così d' ingegno, come di volto, bellissimo. La nobiltà, la dignità, la grazia, ed ogni più desiderabile giocondezza furono sue doti. Nè fu mai uomo più intero e riconoscente di lui; il che mostrò in fino all' ultimo con quel suo testamento santissimo, che ogni artista e ogni cittadino dovrebbe imparare a mente. E ben s' accorsero il Melzi, il Salaino, e tutti gli altri, che beneficato e servito l' avevano, che l' animo di Lionardo era più che regio; e i suoi fratelli, a' quali lasciò tutto quello che aveva in Toscana, non potendo lasciar loro

altro per legge, sperimentarono, benchè lontani da lui, la rettitudine del suo cuore. Quanto a lui debbano le arti, abbiamo compiutamente dimostrato. Quanto a lui debbano tutte le naturali scienze, non è ufficio di questa storia dimostrare. Ma si può dire, che egli insegnò quanto con minore utilità e con maggiore superbia, fu vanto dei moderni. Se l'Italia non avesse avuto altri uomini, che Dante e Lionardo, basterebbero questi soli per metterla in cima di tutte le nazioni. La Francia accolse l'uno e l'altro; e Fiorenza, che per indegne cagioni li perdette in vita, non potè nè all'uno nè all'altro praticare gli uffici estremi. Venne il tempo ch' ella sentì vergogna di non possedere le ossa del poeta sovrano. Le richiese a Ravenna, che, nobilmente invidiosa, le negò; e l'età presente, acciò non rimanesse senza una qualche espiazione la gravissima ingiuria, che a lui fecero i contemporanei, innalzò il cenotafio dentro a quel tempio, dove riposano le ceneri del Machiavelli, del Buonarroti, e del Galilei. Ma non fece altrettanto a Lionardo: quasi verso lui non avesse avuto lo stesso debito. E piange il cuore, che tra que' venerabili avelli del più religioso dei templi, non sorga un monumento al Vinci. Ne esulterebbero le ossa di que' magnanimi, che vi sono; e più d'ogni altro onore si terrebbe soddisfatta la grand' ombra di Lionardo; la quale forse tutta mesta e sdegnosa aggirandosi dentro alle galliche mura, non troverà luogo, che sia degno del suo riposo. Sappiasi, ch' egli suggellò il suo testamento col pio desiderio, che alle sue ceneri venisse la pace dal nome dell' amata sua patria: ordinando, che nella chiesa di San Fiorentino in Ambuosa, piuttosto che nella rumorosa e superba corte di Parigi, fosse il suo corpo onorevolmente accompagnato e seppellito. Possa il voto dell' umile scrittore di queste istorie ottenere, che non manchi al Vinci in Santa Croce il dovuto cenotafio. Alla cui opera sarebbe potentissima inspirazione il ritratto, che di sua mano ci lasciò dipinto egli stesso con quell'arte che fu propria di lui; e dovrebbe altresì essere nobile eccitamento, più che l'onore alla memoria di Lionardo, (certo non bisognosa d'onore) la gloria

di noi, che in tanta moderna piccolezza abbiamo bisogno di gloriarci e di esaltarci nella grandezza de' nostri maggiori.

In tanto il povero Andrea del Sarto, tornato a Firenze, fra il non lavorare per godersi la sua bella donna e gli amici e la città, e il murare in quella casa in via della Crocetta, dove da quel tempo in poi abitò sempre, avea consumato i denari portati di Francia, ed era da un altissimo grado nuovamente ricaduto in un infimo e miserabilissimo. Sollevaronlo un poco della nuova miseria gli uomini dello Scalzo; i quali fecero, ch'egli e non più il Franciabigio continuasse l'opera del loro cortile. Laonde rimessovi mano condusse altre quattro storie l'una accanto all'altra; nelle quali non avendo mantenuto, come abbiam detto, l'ordine divisato, e d'altra parte non essendovi scritture autentiche, che attestino quali indubitatamente fussero le dette quattro storie, crediamo miglior consiglio d'indicarle secondo l'arte ch'esse mostrano; parendoci questa la più certa e la più utile guida; e secondo altresì il diverso colore della terretta, che fino alla predicazione di San Giovanni alle turbe, verdeggia assai meno; alla quale variazione o alterazione non avrei dato alcun peso, se non avessi notato ch'ella s'accorda con l'altra già detta dell'arte. Nè ci riterrà la testimonianza del Vasari, il quale, annoverandole, si conosce che non le avea più sott'occhio; e secondo che gli tornavano alla mente, le descriveva. Del che ci dà chiarissimo indizio l'aver taciuto due storie, che pur sono nello Scalzo di mano di Andrea, cioè la Visitazione e la Rivelazione dell'angelo a San Zaccaria. Veramente di questi falli, perdonabili ad uno scrittore, cui le tante e svariate faccende impedivano di riveder tutto, e tutto considerare, altre volte lo storico aretino venne appuntato; onde non sarà imprudenza dipartirci dal suo avviso. E poichè abbiamo riferito alla primissima età di Andrea il Battesimo di Cristo, e alla seconda età, o maniera che voglia dirsi, la visitazione e la decollazione del Santo, diremo che tornato di Francia, quasi continuando, e un poco allargando questa sua seconda maniera, fece l'una dopo l'altra, la presura di San

Giovanni al cospetto d' Erode, la danza di Salome figliuola di Erodiade, la testa del Santo presentata ad esso Salome, e la predicazione del Battista alle turbe. E nella detta predicazione Andrea recò l' arte a quella maggiore altezza che poteva la sua natura; veggendosi l' attitudine pronta del Santo, predicante alle genti con un volto, nel quale risplende lo spirito di Dio, e similmente la varietà e prontezza degli ascoltanti attoniti nell' udire la nuova dottrina; fra' quali evvene uno a sinistra del quadro, che al volto e al vestire rassembra Dante Alighieri; nè è da maravigliar tanto, se il pittore intese realmente di figurare in quella storia il sovrano poeta; imperocchè Andrea, il quale non era molto erudito nè sottile, avendo sentito dire che, l' Alighieri era innamoratissimo di quell' Apocalisse attribuita a San Giovanni, e non facendo la distinzione dell' Evangelista dal Battista, avrà forse creduto con uno di quei così detti anacronismi, comuni allora, e perdonati a' pittori, di potervi collocare quella figura.

Notò il Vasari, che, in quel tempo essendo venute in luce alcune stampe di Alberto Durero, piacquero tanto ad Andrea, che egli se ne servì, e ne cavò alcune figure, riducendole alla maniera sua. Fanno fede di ciò due figure introdotte in questa composizione del Precursore, che predica alle turbe: una delle quali alla estremità del quadro presenta un uomo in pie', coperto di lunga veste aperta dalle parti a guisa d' una pazienza monastica, e con cappuccio in testa, e l' altra mostra una femmina sedente con un bambino.

Ma tornando all' arte d' Andrea, faremo alla detta storia della predicazione seguitare le quattro figure allegoriche della Fede, della Speranza, della Giustizia, della Carità per ornamento della porta. E nella prima, nobilmente atteggiata, è ritratta la sua moglie, più fedelmente che altrove, per l'allusione del suo casato del Fede. Bellissime ed acconcie figure sono l' altre due; ma la più mirabile è l'ultima della Carità: Amorosa donna con tre putti, uno in collo, l'altro per la mano, e il terzo coperto dal benefico manto. Chi ha mai fatto cosa più semplice e più naturale di questa, e dove in pari tempo l' arte mostrasse una

grandezza pari al grandissimo soggetto? Me ne appello a quelli che l'hanno disegnata; i quali hanno trovato grandissima difficoltà a intendere e tradurre perfettamente i movimenti delle figure; essendo essi così naturali e proprii, che ogni piccolissima cosa in più o in meno, basta ad alterarne la bellezza.

Ben qui torna opportuna la considerazione fatta ammirando il cortile de' Servi: che Andrea, senza far molto guardare lo spettatore, gli fa intendere a prima vista la espressione delle sue cose; e quel che è ancor più, gli fa sentire i più intimi e quasi sfuggevoli moti dell'animo, senza molto manifestarli nell' esteriore de' corpi; i quali sono ritratti nella maggior quiete e tranquillità possibile, e il più che è possibile lontanissimi da quelle difficoltà d'arte, con cui altri cercarono la espressione delle interne passioni. E sarebbe certo stolta arroganza non ammirare le dette difficoltà, quando ne fu pure il principale esempio Michelangelo. Ma chi vuol amare, chi vuol godere placidamente, chi infine si diletta della semplice e soave natura, non si diparta dalle cose d'Andrea. E cada una volta la temeraria opinione, che il Vannucchi non avesse molta invenzione. Il quale n'ebbe quanto ogni altro: ma obbediente a sua natura, non sottilizzò, nè cercò di poggiar molto nel sublime; come che in fine, dopo aver veduto Roma, tentasse anch'egli di vincere detta sua natura, e forse fu minore di sè stesso, o se non fu minore, l'arte gli seppe meno grado allora che prima; giacchè prima, mercè sua, salì ad una specie di perfezione, che non aveva ottenuta da altri; laddove poi non avanzò per opera di lui più che non avesse fatto per virtù di Michelangelo e di Raffaello. Io credo che se gli uomini, in tutte le cose che operano, stessero contenti a quel che permette loro la propria natura, le arti d'ogni genere toccherebbero più sollecite e sicure le cime dell'ottimo.

Narra il Bocchi, che Michelangelo, ragionando con Raffaello sul valore de' rari artefici, gli dicesse. *Egli ha in Firenze un omaccetto* (volendo significare Andrea), *il quale se in grandi affari, come in te avviene, fosse adoperato, ti farebbe sudar la fronte.* Veramente non abbiamo altre testimonianze, che il

Buonarroti così dicesse al Sanzio: e se pur non glie lo disse quando l' Urbinate fu condotto in Firenze da Leone X, non è da credere quel ragionamento; giacchè nel tempo che, sotto papa Giulio, Michelangelo e Raffaello si trovavano insieme in Roma, non era stato veduto dal Buonarroti niente d' Andrea. E quando poi sotto Leone il Buonarroti se ne venne a Firenze per la sagrestía di San Lorenzo, e vide le maravigliose opere del Vannucchi, non tornò più a Roma che dopo la morte di Raffaello. Il discorso adunque di Michelangalo, se è vero, deve riferirsi al tempo che il Sanzio fece quella corsa a Firenze: e ci reca maraviglia che il Vasari, il quale d' ogni detto del suo maestro tenne conto e registro. non riferisse questo; come in fine ci reca maraviglia, che Michelangelo, il quale doveva aver bene conosciuto il Vannucchi, non si fosse accorto, che dalla natura era fatto per non elevarsi in cose, dove bisognasse coll' ingegno sottilizzar tanto, quanto sottilizzò Raffaello nelle camere vaticane. Del resto volendosi instituire un confronto di gloria fra Raffaello Sanzio e Andrea del Sarto, si può affermare, che dove l' uno per arrivare sì giovane a quella miracolosa eccellenza, che mostrano principalmente la sala della Segnatura e la cappella della Pace di Roma, ebbe bisogno dell' eccitamento di altri esempi, com' è stato da noi discorso, Andrea quasi nello stesso corso di anni pervenne a quel grado di perfezione che abbiam notato, senz'altro eccitamento che del proprio ingegno, e senz'altro esempio che quello della natura. Un poeta direbbe che al Sanzio s' aperse natura dopo averla più volte interrogata; e s'aperse ad Andrea senza ch'egli molto la interrogasse.

Ma il pittore della fiorentina scuola, che più rassembrava Raffaello, era Ridolfo Ghirlandaio. E veramente l' Urbinate, che fin dalle prime sue cose 'l conobbe, cercò, appena giunto in Roma, per molte vie di trarlo in quella metropoli a lavorar seco in Vaticano; ma Ridolfo, *che non sapeva perder di veduta la cupola*, come dice il Vasari, non accettò mai partito, che diverso o contrario al suo vivere di Firenze gli fosse proposto. Il che fu giudicato dal Lanzi dannevole al suo nome,

parendogli, che in Roma dovesse grandeggiar più. E sia pure col Lanzi chi vuole. A noi è avviso, che Ridolfo è sommamente da commendare per l'amore mostrato verso l'inclita sua patria, che aveva esempi più che sufficienti per la perfezione dell'arte; e stimiamo in oltre, ch'egli nulla scapitasse ricusando di andare a Roma. E chi sa che anzi non fusse a suo vantaggio? Conciossiachè rimanendosene tranquillo in Firenze, toccò le cima della più alta perfezione naturalmente, e secondo che voleva il suo facile, elegante e vivace ingegno. Se Roma avesse veduto, e tante straordinarie grandezze, e tante successive e svariate e rumorose variazioni d'arte, non difficilmente avrebbe potuto correre altra via, che quella apertagli dalla natura. Eravi sì Raffaello, che operava maraviglie con lo stesso latte succiato in Firenze in sua compagnía; ma chi non sa che gl'ingegni destinati ad essere immortali, come che vadano per la stessa via, pure cammin facendo mostra ciascuno la propria virtù? Forse Ridolfo, veggendo in Roma Raffaello, sarebbe rimaso sbigottito dalle sue opere, siccome intervenne agli altri maestri fiorentini che vi andarono, e poco o nulla avrebbe fatto, o avrebbe fatto con manifesta e servile imitazione. D'altra parte non avendo egli veduto l'Urbinate nella sua maggior grandezza, coltivò nell'animo gli stessi semi, che insieme avevano ricevuto; e si notò nelle sue opere una perfezione, che dalla stessa fonte si originava. Lo stesso Lanzi desideroso che Ridolfo fosse andato a Roma, non trova poi ne' quadri di lui figure perfettamente raffaellesche? E chi direbbe che rimanesse a mezzo del cammino nella perfezione della pittura contemplando le due storie di San Zanobi di cui è felice posseditrice la nostra R. Gallería? Anzi chi nol terrebbe uguale a qualunque più famoso e perfetto pittore, che giammai fiorisse? In esse l'arte, non meno che nelle opere del Sanzio, mostra che, senza uscire del naturale, si nobilitava e arricchiva di bellissime forme e di tutte quelle altre vaghezze di colorito e di prospettiva, che bastano e non trasmodano; veggendo molte teste, ritratte dal vivo, e vivamente e variamente espresse, e con quel *visibile parlare,* che dice Dante; e una maniera eziandío di comporre semplice, come fa natura, e in

pari tempo ricca di figure e di graziosi e pronti movimenti, tutti acconci e accomodati alla religione e alla pietà del suggetto. Nè si potrebbe desiderare maggior vivacità e bellezza di colori e di vesti, e una maggior prontezza e accordo d' ogni cosa. Io non finirei mai di ragionarne, e m'immagino il concetto dell' affettuoso zio, il quale con gli anni potè condursi a vedere il caro nipote, tanto giovane, e tanto eccelso nell' arte! Oh quante volte il buon vecchio ne avrà lagrimato di gioia; quante volte ringraziato avrà Iddio di averlo fatto vivere sì a lungo, da ammirare e benedire il frutto delle prime sue cure!

Il Vasari ricorda altre opere di Ridolfo condotte in quel torno; alcune perite, come quel che dipinse per i padri camaldolesi nel convento degli Angeli; e alcune ancora testimonianti la somma virtù di quell' artista insigne, come si può vedere nell' antica cappella del Palazzo Vecchio, oggi incorporata alla R. Guardaroba: dove fece nel mezzo la sacra Triade, con alcuni putti e teste di apostoli negli spartimenti; e nei canti i quattro Evangelisti di figure intere, e di fronte l'annunziazione della Vergine; opera, dice lo storico, ottimamente condotta, e con molti e belli ornamenti: fra' quali vi è benissimo figurata la piazza della SS. Annunziata di Firenze sino alla chiesa di San Marco. Similmente le due tavole per le monache dell' ordine di San Francesco sopra la costa, detta di San Giorgio; rappresentanti un San Girolamo in penitenza, bellissima figura, e l' altra una Nunziata, che si vedono nella stessa chiesa; e l' altra tavola, dentrovi la Nostra Donna che porge la cintola a San Tommaso, che è insieme con altri Santi, fatta per la Pieve di Prato, e ora trasferita nella cantoría del duomo di città, sono splendidissima testimonianza dell' ingegno e della eccellenza di Ridolfo. Il quale, sapendo forse di aver operato a bastanza per assicurarsi uno de' principali seggi nella pittura, e d' altra parte essendosi condotto co' snoi guadagni, e con la paterna eredità ad aver buone entrate, pensò di passare il tempo che gli rimaneva a vivere più allegramente, e con manco fatica ch' ei poteva; come ben dimostrano le cose fatte d' altro genere di quelle che fino allora l' aveano gloriosamente occupato. Che

non solo fu molto adoperato negli apparati delle nozze del duca Giuliano e del duca Lorenzo, ma non isdegnò da indi in poi di far drappelloni, stendardi, ed altre cose simili assai. Attesta il Vasari di avergli sentito dire, che tre volte fece le bandiere delle potenze, che solevano ogni anno armeggiare e tenere in festa la città. E certo fu gran danno che questo artefice nel buono dell' età sua lasciasse la pittura delle storie, dove gareggiava co' sommi.

E poichè sono a parlare di pittori fiorentini, non voglio procedere più oltre senza dire di quel Giovanni Antonio Sogliani, stato ventiquattro anni con Lorenzo di Credi, e imitatore fedelissimo della sua maniera: la quale si studiò migliorare e rinvigorire coll' esempio di Fra Bartolommeo della Porta, cui molto gli piaceva seguitare, per quanto l' indole sua malinconica e fredda lo tirasse più al semplice e al gentile, e direi anche al troppo agiato e lungo dipingere del primo maestro. E in verità nelle diverse opere da lui condotte, se si guarda al bel modo di comporre e atteggiare figure, e alle acconciature e panneggiamenti con sapienza eseguiti; e al colorito piuttosto morbido, vivo, sfumato e benissimo accordato, riconoscesi un seguace del Frate; ma considerando le pietose arie delle teste, e la purità e diligenza somma del disegno, e in fine quella soavità d' esecuzione, che, secondo che nota il Vasari, *senza dilettarsi delle fatiche dell' arte e di certe bravure, mostra le cose oneste, facili, dolci e graziose,* non si può non dirlo fedelissimo discepolo del Credi. E le opere sue, che di ciò fanno fede, sono la tavola non finita de' Magi, che adorano Cristo in grembo alla Madre, conservata in San Domenico di Fiesole: la tavola con entro Sant' Arcadio crocifisso, ed altri martiri, che il Vasari disse fatta con molta diligenza e condotta con buon giudizio nel colorito e nelle teste molto vivaci; e però da mettere fra le migliori cose del Sogliani; la quale ora adorna il secondo altare a man sinistra, entrando nella chiesa di San Lorenzo: le due pitture, in una la visitazione di Nostra Donna, e nell' altra San Niccolò vescovo, e due fanciulli vestiti da battuti, fatte alla compagnía del Ceppo,

per segno da portare in processione, e conservate presso alla medesima compagnía; la tavola dentrovi la Nostra Donna col putto e San Giovannino, che è nella R. Gallería di Firenze: e più d'ogni altra opera quel che dipinse nel castello d'Anghiari, dove, per servirmi delle parole del Vasari, *fece in testa d'una compagnia in tavola un cenacolo a olio, con figure di grandezza quanto il vivo, e nelle due rivolte del muro, cioè dalle bande, in una Cristo che lava i piedi agli apostoli, e nell'altra un servo che reca due idrie di acqua.* E questa è la più rara e la più bella opera del Sogliani, e quella altresì che gli diede maggior onore ed utile; onde fu poi degno di competere in Pisa con Andrea del Sarto e con Perin del Vaga; come vedremo più sotto. Tornando ora ad Andrea del Sarto, le cui opere nel cortile dello Scalzo, oggi sì danneggiate e malconce, furono un tempo lo studio e la scuola di molti giovani, che poi divennero eccellentissimi artefici; sebbene la pittura del Franciabigio nello stesso luogo indegna non fosse d'un gran maestro, pure non meno che l'altra sua nel cortile de'Servi, fu vinta dall'opera del mirabilissimo Andrea; al quale circa quel tempo si diede l'occasione di sgarare un'altra non men temibile concorrenza; voglio dir quella di Jacopo da Pontormo. Ma innanzi tutto è mestieri raccontare le cagioni e i fatti, pei quali il Pontormo dall'esser discepolo affezionatissimo del Vannucchi, divenne suo grandissimo emolo.

Quando Mariotto Albertinelli si partì di Firenze, rimasto il Pontormo senza maestro, andò da per sè a stare con Andrea del Sarto; e piacendogli infinitamente la sua maniera, s'era posto con ogni cura ad imitarla: per lo che acquistò tanta pratica sì nel disegnare e sì nel colorire, che avendogli dato Andrea a dipingere la predella di quella sua tavola della Nunziata per i frati di San Gallo, vi lavorò un Cristo morto con due angeletti che gli fanno lume, che non parvero di un giovane, ma di un vecchio e sperimentato maestro. Accadde la elezione di papa Leone; e il Pontormo, che stava ancora con Andrea del Sarto, fu chiamato da Andrea di Cosimo, rinomato pittore di grottesche, per aiutarlo a dipingere l'arme di quel

pontefice, che i frati de' Servi, come partigiani della famiglia de' Medici, avevano fatto fare di pietra per collocarla in mezzo all' arco del primo portico della Nunziata. O fosse invidia del Vannucchi nel vedere il suo discepolo, che aveva appena diciannove anni, fare due figure da maravigliarlo come se le avesse condotte il più pratico ed eccellente maestro; o dispiacere che, stando ancor con lui, si mettesse ad aiutar altri, il che consuona meglio coll' indole buonissima di Andrea del Sarto; fatto sta, che d' allora in poi Andrea non vide mai più Jacopo con buon viso, onde questi, postosi a studiare con grandissima assiduità, giunse a destar gelosía nell' animo d'Andrea: e come che nol paragonasse mai, pure lo fece più volte stare in forse e temere del suo primato.

La prima opera, dove si videro pubblicamente gareggiare questi due artefici, fu nel cortile de' Servi. Qui è necessario prima d' ogni altra cosa, rettificare uno sbaglio di memoria del Vasari; il quale dice, che fu allogato al Pontormo una parte del cortile de' Servi per essere Andrea del Sarto andato in Francia, e aver lasciato l' opera di quel cortile imperfetta; poi afferma, che Jacopo diede l' opera finita nel 1516, cioè due anni prima che Andrea si conducesse in Francia. Ma il libro delle memorie della Nunziata ci dice, che nel 1515 fu terminata la pittura del Pontormo, rappresentante la Visitazione di nostra Donna. La quale, non ostante alcuni ritocchi del passato secolo, tuttavía mostra ch' ella fu fatta per desiderio di onore, e *con una maniera*, come notò lo stesso Vasari, *più ariosa e desta, che insino allora non era stato solito di Jacopo;* sì chè questa opera, in cui la morbidezza del colorito, oltre l' altre bellezze fu giudicata maravigliosa, diede certezza agli artefici della sua perfezione, avendola potuto paragonare con quelle d' Andrea del Sarto e del Franciabigio, che sono nello stesso luogo. E siccome l' anno stesso che Andrea del Sarto si partì per Francia, cioè nel 1518, il Pontormo fece la più bella tavola a olio che mai di sua mano si vedesse, voglio qui farne menzione. Ella fu una santa famiglia con altri santi, allogatagli da Francesco Pucci per la sua cappella in

San Michele Visdomini in via de' Servi; dove tuttora si vede, dopo essere stata abilmente ripulita nel 1833 dal pittore Luigi Scotti. Il quale s' accorse che la pittura era fatta sopra uno strato di carta distesa sull' intiera superficie della tavola; acconciata in modo nelle commettiture che fosse difficile ogni divisione. Abbiamo voluto notare questa particolarità perchè si conosca con quanta cura provvedevano i maestri di quel tempo alla migliore e più durevole esecuzione delle loro opere. Per dir poi tutto il pregio della sopraddetta tavola del Pontormo, userò le parole del Vasari, che ne parlò veramente come meritava quell'insigne lavoro. *Condusse Jacopo*, così egli dice, *quell' opera con tanta bella maniera e con un colorito sì vivo, che par quasi impossibile a crederlo. La nostra Donna, che siede, porge il putto Gesù a San Giuseppe, il quale ha una testa che ride con tanta vivacità e prontezza, che è uno stupore. È bellissimo similmente un putto, fatto per San Giovanni Battista, e due altri fanciulli ignudi che tengono un padiglione. Vi si vede ancora un San Giovanni Evangelista, bellissimo vecchio, ed un San Francesco inginocchioni che è vivo; perocchè intrecciate le dita delle mani l' una con l' altra, e stando intentissimo a contemplare cogli occhi e con la mente fissi la Vergine ed il figliuolo, par che spiri. Nè è men bello il San Jacopo che accanto agli altri si vede. — Onde non è maraviglia* (conchiude il Vasari) *se questa è la più bella tavola che mai facesse questo rarissimo pittore.*

La seconda concorrenza di Andrea del Sarto col detto Pontormo fu nella camera del Borgherini; avvenuta dopo che Andrea tornò di Francia, e non prima, come scrive il Vasari. E quantunque non si possa con certezza significar l' anno, pure considerando il tempo che vi operò il Pontormo, e gli altri maestri con esso lui, parci probabilissimo essere stato dopo aver condotto le altre quattro storie sopraddette nello Scalzo. Aveva Pier Francesco Borgherini fatto fare a Baccio d' Agnolo di legnami intagliati un bellissimo fornimento da camera; e perchè i migliori pittori di Firenze vi dipingessero in piccole figure qualche storia, che fosse degna dell' eccellenza degli al-

tri lavori, chiamò Francesco Ubertini detto il Bacchiacca, Francesco Granacci, Jacopo da Pontormo e Andrea del Sarto. Valentissimo il primo in figure piccole per quella sua diligenza maravigliosa, ne fece molte nelle spalliere e ne' cassoni, e il Granacci similmente di figurine con più vago e bel colorito ne dipinse buon numero. Ma i due sommamente, che gareggiarono, furono Jacopo ed Andrea. Aventi per soggetto alle loro storie i fatti di Giuseppe Ebreo, fece il Pontormo nella prima storia quando Giuseppe è preso e posto in prigione per l'accusa della moglie di Putifar; nella seconda quando in Egitto, quasi re e principe, riceve Giacobbe suo padre con tutti i suoi fratelli e figliuoli di esso Giacobbe; e nella terza quando, essendo nel colmo della grandezza, presenta al re d'Egitto il vecchio padre e i fratelli. Non si sa come, la seconda delle dette storie andò perduta; la quale per la vivacità delle teste, pel compartimento delle figure, per la varietà delle attitudini e per la bellezza dell'invenzione, era la migliore, e per sentenza del Vasari, la più bella pittura che il Pontormo facesse mai, e da stare eziandío con le più celebrate, che mai producesse l'arte, *se fusse nella sua grandezza (come è piccola) o in tavola grande o in muro.* Tutta volta le due rimaste, che si conservano nella sala grande della R. Gallería, non fanno meno conoscere quanto nell'arte valesse l'ingegno e la virtù di Jacopo, essendo che in esse altresì, oltre la bellezza ed eleganza delle architetture e prospettive, spiccano tanta grazia, proprietà e vivezza di espressioni, e tanta varietà di fisonomíe e bellezza e nobiltà di abiti, da giustificare pienamente il presagio di Michelangelo, che se il Pontormo avesse seguitato in quella sua prima maniera di tanta bontà e perfezione, avrebbe posto l'arte in cielo.

Le storie di Andrea, che nell'ordine degli ornamenti della camera precedevano tutte le altre, sono il compendio di tutta la vita di Giuseppe fino alla sua esaltazione in Egitto Nella prima è rappresentato Giuseppe fanciullo nella terra di Canaan, quando racconta i suoi sogni ai genitori; quando è da essi mandato a ritrovare i fratelli; quando dai detti fratelli è messo

nella cisterna, e poi venduto ai mercatanti Ismaeliti; e quando al povero Giacobbe è mostra la insanguinata veste del tradito figliuolo. Nella seconda, quando Giuseppe dichiara i sogni di Faraone; quando è tolto di prigione; e quando finalmente viene innalzato a' primi onori e dignità del regno. Crediamo al Vasari, che Andrea, il quale nella sua timidità e bontà sentiva la gara vivissimamente, mettesse nelle dette storie diligenza e tempo straordinario, affinchè l' opera sua riuscisse la più perfetta; il che avvenne se alla stessa testimonianza del Vasari; dobbiamo credere; avendo egli veduto tutte l' opere intatte e se dobbiamo altresì giudicare da quelle che del Pontormo ci rimangono. Non mai il Vannucchi si era mostrato così sottile ne' concepimenti e nelle composizioni delle storie, da stare a petto collo stesso Raffaello per la considerazione ed espressione dei più riposti affetti dell'animo: non mai che nella varietà delle cose ritratte mostrò tutto il suo valore nell' arte della pittura. Ma in pari tempo queste storie d' Andrea sono, come ad ognuno vien fatto agevolmente di conoscere, una continua violazione della legge di unità, così di luogo come di tempo; alla quale altresì mancò il Pontormo, che nel luogo e nel tempo che è preso Giuseppe, fa vedere in fondo del quadro il fuggire del medesimo dalle insidiose lascivie della moglie di Putifar, e il finto ricorrere di questa al marito suo, e la prigionía di Giuseppe stesso. Nè sarebbe inutile a questo proposito considerar brevemente, se alla pittura sia lecito non osservare la detta unità di luogo e di tempo, tanto raccomandata dagli antichi; i quali particolarmente ne fecero materia di profondissime considerazioni, ragionando del modo di trattar la favola. I cui precetti chi non sa potersi riferire ancora all' arte del disegno? Perchè invero il pittore fa l' uffizio del poeta drammatico, nascondendo la propria persona ne' varii personaggi, che mette in azione o sulla tavola o sul muro. Non soffrirono gli antichi, che in sulle scene si recassero fatti che corrispondessero al tratto di mesi e di anni; perchè, come acutamente giudica il dottissimo Gravina, volevan finger la cosa appunto come si sarebbe fatta, per rapire con la rappresentazione viva e verisi-

mile la intiera fantasía degli ascoltanti, quasi che quell'azione appunto allora si producesse. Non è necessario dire, come oggi questa sapienza, cavata dalla natura stessa, sia stoltamente dispregiata, perchè si vuol correre una via, che non è quella della verità. Le mostruose e vanissime rappresentanze, che fanno bello il teatro presente, ce ne porgono cotidiana e disgustosa testimonianza. Io aborro ogni tirannía, nè mi è grata certamente la imposta agl' ingegni dalla pedantería. Se Aristotile assegna l'apparente giro del sole alla durata della rappresentazione, credo che debba essere il suo precetto più benignamente interpretato, che non vorrebbono alcuni; cioè per una media propòrzione, a non racchiudere moltissimo in poco, o pochissimo in molto di tempo; come mostrò co' precetti e cogli esempi Pietro Metastasio, troppo in bocca degli uomini e delle donne nell' età scorsa; troppo ignorato nella presente; il quale altresì benignamente intese la raccomandata unità di luogo; e mentre non mancò, nè volle si mancasse alla verisimiglianza, con trabalzar gli spettatori da un polo all' altro, come si vede ai dì nostri, diè ed usò egli stesso una certa libertà di far passare l'azione da una stanza all'altra; e anche dalla casa alla piazza, o dalla reggia al campo. Basta che l'immagine delle cose, che si veggono, non desti e sforzi in guisa di chi guarda, che anche non volendo, sia costretto ad accorgersi del finto.

In pittura veramente parrebbe, che dovesse essere ancor più scrupolosamente osservata la detta unità di tempo e di luogo; perchè la pittura è necessitata a mettere tutta quanta in vista l'azione della favola; onde l'attenzione dello spettatore rimarrebbe più sensibilmente, e quasi nello stesso volger dell'occhio, distratta e offesa, dove fosse condotto a veder cose, che non seguirono nello stesso tempo e nello stesso luogo. Io sopporterò, per dire un esempio, che nella rappresentazione di una battaglia il pittore mi faccia vedere da una parte, o più in fondo del quadro gli eserciti venire alle mani e guerreggiarsi; e dall' altra banda, o più in avanti, la vittoria ottenuta, e la presa della città o fortezza, per la quale combattevano. Osservammo già come Lionardo da Vinci, il più sottile inve-

stigatore e osservatore del vero, mettesse sotto un sol punto di veduta il celebre fatto d'Anghiari; e pure varii gruppi e varie azioni figurò; i quali per essere l'uno effetto dell'altro, e accaduti senza che molto tempo passasse fra l'uno e l'altro, non solo distraevano l'attenzione, nè facevano accorgere della finzione, ma quella accrescevano in un modo maraviglioso, e questa diminuivano tanto, che non era possibile ricordarsi, che quella battaglia fosse cosa delineata. Ma quale attenzione può rimaner salda, quale immaginazione può astrarsi in guisa, che non rimanga offesa, nel vedere entro ad una tavola, in tanti gruppi quasi della stessa grandezza, qua Giuseppe fanciulletto, che racconta i suoi sogni ai genitori; là andare incontro agl'invidiosi fratelli; più lontano posto in cisterna e venduto; e più in qua gli stessi fratelli che presentano al padre la sanguinosa veste? E in un'altra tavola, prima il giovane ebreo tolto di prigione, poi dichiarante i sogni a Faraone, e finalmente seduto nella grandezza degli onori egiziani? Hai bel dire di raccoglier l'occhio ad un sol fatto, quasi gli altri in quel luogo non vi fossero; come pure a rappresentarti nella fantasía le distanze del tempo, in che seguirono: non giungendosi mai ad avere l'effetto della verisimiglianza. Se poi alcuno cercasse la verità in ciascun gruppo, ne troverebbe tanta, che avrebbe bisogno di stender la mano e toccare, per accertarsi che è cosa dipinta, e non piuttosto carne e natura viva; senza dire, che le figure co' movimenti naturalissimi fanno subito intendere quel che vogliono dire: qualità tanto propria del Vannucchi, che, avendola noi altre volte notata, non istaremo qui a ribadirla con nuove parole. Solamente diremo, che all'artista riuscì più felice l'invenzione, e altresì l'esecuzione della prima di queste due tavole, che si vedono nella celebre Gallería Pitti; e in segno di predilezione oltre alla solita cifra, vi scrisse di sua mano:

Andrea del Sarto faciebat.

Nè io contraddirei chi cercasse di scusare Andrea, come ancora il Pontormo, di non avere osservato in detta opera la natural legge di unità; perchè in vero amendue vi dovettero es-

ser tirati dallo scompartimento di quei cassoni e spalliere ed altre cose, che formavano il fornimento della camera del Borgherini; a cui i pittori si dovevano con le loro composizioni accomodare. Ma ne abbiamo voluto far parola per amore e utile dell'arte: essendo il detto peccato senza scrupolo commesso da quasi tutti i pittori del quattrocento; e se è peccato, sarebbe pessimo consiglio il volergli in ciò imitare: come non farà mai niente di buono chi ricusasse imitarli nel cavar dalla natura viva ogni bellezza e perfezione d'arte.

Più sotto verrà in acconcio dire, come le sopraddette pitture sì d'Andrea e sì del Pontormo si conservarono infino a noi. Adesso parleremo di altre opere del Vannucchi; al quale Bartolommeo Panciatichi, che in quei tempi mercanteggiava in Francia, col mezzo di Baccio d'Agnolo ordinò di fargli in una tavola un'Assunta di nostra Donna con gli apostoli intorno. Messovi mano Andrea, l'avrebbe condotta a termine se il legname, sul quale dipingeva, aprendosi parecchie volte, non gli avesse impedito di terminarla del tutto: e come che il Vasari non ci dica niente, crediamo che nel tempo Andrea lasciò in abbandono la detta tavola, gli fosse allogata l'altra tavola con lo stesso soggetto dell'Assunta, dalla madre del cardinal Passerini di Cortona, che si chiamava Assunta Margherita; nella quale potè incarnare perfettamente la sua opera, che gli riuscì migliore. Amendue queste Assunte sono nella R. Gallería Pitti, l'una dirimpetto all'altra; e ognuno può giudicarne senza fatica. Vedesi nella seconda, che è quella di faccia, entrando nella sala dell'Iliade, ripetuto lo stesso componimento della prima; cioè la Vergine, che retta da molti angeli, vola al cielo: e gli apostoli intorno al sepolcro in varie attitudini di maraviglia e di devozione. Ma nel condurla vi fece parecchi lodevoli cambiamenti, massime nella gloria; conciossiachè nella prima le attitudini degli angeli, che reggono e portano la nostra Donna, sebbene fatti con grazia singolarissima, pure non hanno un'espressione tanto nobile quanto nell'altra; dove alcuni sono posti in atto di preghiera, ed altri piuttosto mostrano di far corona alla Madonna, che di spin-

gerla dove per virtù propria s' innalza. Oltre di che la faccia e movenza della stessa Vergine è molto più bella e dignitosa. Evvi sempre un po' d' immagine della Lucrezia del Fede, che Andrea non poteva levarsi mai della testa; ma nella seconda tavola si vede, che la ritrasse in giorno ch' ella era di volto più serena e graziosa; e forse anche più volonterosa a stare in un' attitudine più composta e più degna della Madre di Dio. Non di meno è meritevole di gran lode e ammirazione anche l' altra tavola specialmente per le bellissime figure degli apostoli; in uno de' quali Andrea ritrasse sè stesso, tanto naturalmente, che dice il Vasari, *par vivo*. Dopo questa opera annovera esso Vasari le pitture di chiaroscuro a fresco, che Andrea fece in due cantoni dell' orto de' Servi; alcune delle quali sono perite; e quella, che rimane, dallo storico giudicata la più bella, ha sofferto gravissimi danni. Rappresenta essa il padre di famiglia, quando fa pagare gl' indiscreti operai, che mormorando si dolgono; fra' quali avvene uno inteso a' denari, che il castaldo gli conta, il quale più vivo non potrebbe fare la stessa natura. A quel tempo pure riferisce il Vasari la Pietà, molto bella, colorita a fresco per un mazzo di moccoli in una nicchia, a sommo d' una scala dello stesso convento dei servi: la quale oggi si conserva nell' Accademia delle belle arti in Firenze; e quella sacra Famiglia in un quadro a olio per Zanobi Bracci, che da alcuni è stata creduta quella, che oggi si vede nella sala d' Apollo della R. Gallería Pitti.

Sebbene Andrea a' tanti suoi pregi aggiungesse altresì di condurre le cose con maggior prestezza, che non facevano gli altri più eccellenti dipintori, come colui che più naturalmente e spontaneamente d' ogni altro dipingeva, pure nel non lungo corso di sua vita non avrebbe potuto eseguire tante opere, quante a lui se ne attribuiscono, senza aiuto nessuno. Certo egli non ebbe tutto quel numero e quasi corteo di seguaci e d' imitatori, che in Roma aiutavano Raffaello: non essendo stato mai artefice, al quale, come al Sanzio, fiorisse una scuola tanto eccelsa e tanto ricca di aiuti. Ma ancora Andrea n' ebbe alcuni: i quali, mentre vissero, usarono il pennello più per aiuto

di lui, che per opera propria. Il Franciabigio fu imitatore, ma stette con lui in principio più come compagno, che come aiuto, e presto cominciarono a lavorare a concorrenza. Il Pontormo, anch' esso imitatore, l' aiutò nelle prime cose, ma presto non meno del Franciabigio di seguace divenne competitore. Non pur imitatori fedelissimi, ma aiuti valevoli di Andrea furono lo Squazzella, Domenico Puligo e Jacopo, detto Jacone. Il primo, come è stato detto, fu dal Vannucchi menato seco in Francia; dove rimasto, quando egli incautamente se ne partì, fece parecchie Madonne con la maniera di lui, che gli condussero la fortuna da Andrea fuggita; e secondo chè alcuni affermano, pare che lo Squazzella, sicuro della fedelissima imitazione, non le pubblicasse con altro nome che con quello del maestro; onde i Francesi facilmente ingannati si dolevano, che del Sarto troppo si ricopiasse ne' medesimi soggetti.

Ma l'opera del Puligo fu ben altra, che quella dello Squazzella. Costui era stato prima con Ridolfo Ghirlandaio, e in quella scuola non solo vinse ogni altro condiscepolo nell' eccellenza del disegno e nella grazia e vaghezza del colorito; ma potè paragonarsi e venire a concorrenza con lo stesso maestro; come dimostrò fra le altre sue cose un quadro di nostra Donna con alcuni angeli e putti, e un S. Bernardo che scrive, ricordato dal Vasari per la miglior opera di Domenico; e come tuttora possiamo noi stessi vedere nella chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi, dove è una tavola di lui, entrovi parimente la nostra donna con S. Bernardo ed altri santi; e nel Castello d' Anghiari, dov' è un deposto di croce, assai bello, e dallo stesso Vasari altresì annoverato fra le migliori opere del Puligo. Il quale veramente aveva ingegno ed arte per adoperarsi in grandi cose; ma più che dal desiderio della gloria, tirato da' sollazzi e piaceri del mondo, non si levò mai da' quadri di Madonne e da' ritratti; e divenuto amicissimo di Andrea del Sarto, volle piuttosto servir di aiuto a quel sommo maestro, che procacciare maggior fama e onore a sè stesso con opere proprie. Ma Andrea, che lo conosceva, e sapeva bene quanto valeva, non solo si valse dell' opera sua, facendogli

condurre a termine alcune sue cose, appena disegnate, o non finite, ma si giovò altresì del suo consiglio in molte cose dell' arte. E se i Francesi presero per cose d' Andrea le Madonne dello Squazzella, non pure i Francesi, ma ancora gl' Italiani darebbono ad Andrea quel che fece appresso di lui Domenico Puligo; il quale morì nel 1527, d' anni 52, per male preso d' una sua innamorata, essendo molto dedito alle femmine, e a darsi buon tempo. Poche ed incerte notizie si hanno di Jacopo, detto Jacone, il quale nella facciata della nobil Casa Buondelmonti, da lui dipinta a chiaroscuro con bellissimo disegno, fece conoscere quanto fedelmente sapeva imitare la maniera di Andrea. Il Vasari loda altresì questo Jacone per alcune sue opere a olio fatte a Cortona.

Favellando intorno ad opere di pittori fiorentini, non saprei passarmi di quelle, che diedero maggior fama a Francesco Granacci, altre volte rammentato. In quella tavola di lui a S. Jacopo tra' Fossi, ora in casa Rucellai, rappresentante S. Zanobi e S. Francesco presso alla Nostra Donna, collocata in alto seggio, come che ritraente dell' antica semplicità, pure nota il Lanzi maggiore studio di disegno in essa rinvenirsi e più robustezza di colorito. Parve al medesimo storico più adulta la maniera del Granacci nella tavola dell' Assunta, che era in S. Pier Maggiore; e sì egli e sì il Vasari lodano particolarmente la figura di San Tommaso, che par di mano di Michelangelo. E ben sappiamo e abbiam pure notato, che il Granacci fu nella sua gioventù condiscepolo e amicissimo del Buonarroti, e la compagnía ed amicizia di quel grande gli giovò per accostarsi con l' arte il più che poteva al moderno stile. Ma bisogna dire, che quelli, che imitarono le prime cose di Michelangelo, innanzi che egli andasse a Roma, non furono condotti ad uscire dai termini del vivo e del naturale; e però agli artefici la maniera del Granacci sembra piuttosto raffaellesca, che michelangiolesca. E certo pochi ritrassero dell' Urbinate più del Granacci; di che fan fede non solamente le citate tavole, ma quella eziandío, che si conserva nella R. Gallería di Firenze, anch' essa rappresentante la Nostra Donna,

che dà la cintola a San Tommaso, e l' altra del palazzo Pitti, e quella forse ancor più di tutte, che si vede nella R. Accademia delle belle arti di Firenze, dentrovi la Vergine, Santa Caterina ed altri Santi. Gli agi della fortuna non fecero maggiormente avanzare questo artefice; de' quali volendo egli godere, trattò come per sollazzo l' arte, che vuole gagliardi stimoli per elevarsi. E in vero come l' eccessiva miseria invilisce gli artefici, così il troppo star bene fa spesso passar la voglia di acquistar gloria con le fatiche. In fine si diede a far cartoni per vetri da chiesa, e a dipingere drappelloni per compagnie: miserabile esercizio della pittura.

Avendo più sopra accennato i principii del Rosso, vuolsi qui dire un poco degli avanzamenti. Pareva il cortile de' Servi in Firenze destinato a essere lo sperimento più solenne de' più insigni pennelli fiorentini. Accanto adunque alla Visitazione del Pontormo, fece il Rosso ad istanza di un tal maestro Jacopo de' Servi, quell' Assunzione di Nostra Donna, che si vede ancora; e si vede pure come la maniera di questo artefice differiva da quella degli altri maestri, e segnatamente d' Andrea del Sarto; anzi può dirsi che il Rosso avesse maniera opposta: perciocchè dove il Vannucchi cercava la perfezione senza elevarsi molto, e per l' ordinario nelle cose più agevoli e naturali, l' altro, tutto ardire e sicurtà, non credeva poterla mai aggiungere, senza mostrarsi molto poetico e stravagante nelle invenzioni, e molto fiero e terribile nel disegno, e in tutto pieno di bravura e di novità. Veramente questi due artefici mostrano quanto spesso nella storia delle arti si attribuisse falsamente alla forza degli altrui esempi quel che è della propria natura. Nè più nè meno del Rosso avea veduto Andrea: e pure chi non direbbe la natura averli fatti per esercitar l'arte con effetti veri sì, ma diversi? Parve al Lanzi che il Rosso nel sopraddetto cortile facesse cosa non tanto più bella, che più grande di tutte l' altre. Questo modo d' intendere la maniera dell' esimio artista non ci sembra proprio: bensì stimiamo, che il Rosso mostrasse di voler far cosa bella e grande a un tempo; e credesse non poter l' una ottenere senza l' altra; anzi, per dir

più propriamente, senza un ardimento, che traeva allo stravagante e al difficile. Del che fan fede quel cielo d'angeli tutti ignudi, che ballano accerchiati intorno alla Nostra Donna con molti e bellissimi scorti; e gli apostoli sotto con attitudini molto varie e altresì belle, ma troppo carichi, come anche notò il Vasari, di panni; e in fine la stessa Vergine che con un'aria di tanta grandezza e maestà sen va al cielo. Ma del suo ingegno forte, nuovo e risoluto prendiamo maggior cognizione nelle opere da lui condotte con più maturità d'arte: e primieramente in quella tavola per lo spedalingo di Santa Maria Nuova; al quale, vedutala solamente abbozzata, parvero le figure di San Giovan Battista, di S. Antonio Abate, di Santo Stefano e di San Girolamo, che circondano la Nostra Donna, piuttosto di diavoli che di Santi; onde rifiutolla, dicendo che il Rosso lo aveva giuntato. Ma è da credere, che quando la tavola fu finita, o egli o il suo successore la prendesse, conservandosi nella prima stanza dello scrittoio del maestro di casa di quello Spedale. Nè certamente in essa vedesi alcuna diavolería; la quale avevano fatto parere agli occhi dello spedalingo, persona poco intendente dell'arte, alcune *arie crudeli e disperate*, che il Rosso soleva fare nelle sue bozze a olio, e che poi addolciva e riduceva al buono. Tuttavía si conosce nelle teste e attitudini di quei Santi, e segnatamente nel San Giovanni Battista, un modo di cercare le espressioni più difficili e straordinarie; e non mai mi accadde vedere una figura del precursore più sparuta di quella; che se bene non disdica a chi aveva tanto digiunato e patito nei deserti, pure mostra che l'artista voleva essere più eccessivo che non era d'uopo.

Chi per altro vuol conoscere quel che cercasse con l'arte, e quanto nell'arte valesse l'ingegno del Rosso, deve guardare la sua tavola, che, fatta per la famiglia Dei per essere posta nella loro cappella di Santo Spirito, in luogo di quella di Raffael Sanzio, che, come è stato detto, rimase imperfetta, fu poi trasportata e collocata nella gran Sala dell'Iliade della R. Gallería Pitti; veramente bisogna dire col Vasari: *non*

pensi alcuno che nessun' opera abbia più forza o mostra più bella di lontano di quella, la quale per la bravura nelle figure, e per l' astrattezza delle attitudini, non più usata per gli altri, fu tenuta cosa stravagante. E per ciò, come lo stesso Vasari aggiunge, non fu allora molto lodata; il che è indizio certissimo, che prima del Rosso nella scuola fiorentina non s'erano veduti esempi di bravura e di astrattezza, che tirassero nello stravagante: il che è pure una riprova, che il celebre cartone di Michelangelo, stato lo studio e la scuola di tutti gli artefici, benchè mostrasse sempre quel terribile ingegno, desideroso di grandeggiare nelle maggiori difficoltà dell' arte, pure nulla era in esso, che non fusse naturalissimo, e lontano da ogni maniera. Se il Buonarroti fu lo scoglio, e anche la rovina degli artefici, ciò avvenne per le opere, da lui condotte in Roma, come apparirà nel processo di queste istorie. Per lo che nota il Vasari, che poi a poco a poco (cioè quando nella scuola fiorentina era entrato il gusto michelangiolesco portato da Roma) la tavola del Rosso fu lodata a cielo, non solo per la bellezza del chiaroscuro, e l' unione del colorito, ma per la fierezza e terribilità del disegno; come altresì mirabili lodi furono date all' altra tavola per Carlo Ginori dello sponsalizio di Nostra Donna, che si vede in San Lorenzo nella seconda cappella a man destra; dallo storico additata per quella, dove maggiormente si conosce, che non è stato mai chi di pratica e di destrezza vincesse il Rosso. E per verità in detta tavola, oltre alla dolcezza e unione del colorito, e a quella sua mirabil arte di cangiare i panni, spicca una singolar maestría di fare le figure con tutte le avvertenze di notomía, e con quella ricchezza altresì d' invenzione, per la quale, come nota il Vasari, non gli avanzava mai niente di campo nelle tavole.

La Gallería di Firenze possiede di mano del Rosso un quadro abbozzato con entro Moisè, che difende le figliuole di Jetro da' pastori madianiti, ed un altro quadretto con un grazioso amorino, che suona il liuto, dove il corpo di detto strumento impedisce di veder la testa e un braccio della

figura. Nessuna notizia possiamo dare del quadro di Moisè, quando ammazza l' Egizio, rammentato e assai lodato dal Vasari per alcuni ignudi bellissimi. In somma diresti il Rosso un altro Michelangelo per abbondanza d' invenzione, e per ardire e fondamento di disegno: ma siccome egli non giunse mai a quella sommità del Buonarroti, con la quale è ultimo confine il precipizio, così fu gloria grandissima a sè stesso, senza essere cagione di rovina agli altri. Anzi la sua maniera non ebbe un seguace: forse per avere spesso mancato a quella nobiltà, che allora era grande e speciale pregio della scuola fiorentina; dilettandosi non solo di riuscir nuovo nelle difficoltà dell' arte, ma talvolta ancora di apparir bizzarro e ridicoloso anche nelle gravi storie, quasi volesse imitare i Fiamminghi. Il che rendono manifesto alcune opere sue molto celebrate, delle quali accadrà più sotto di ragionare. Anche il Rosso dipingendo ritraeva sè stesso; conciossiachè oltre alla grazia del conversare, era d' animo grande, e risoluto, e amico delle celie e delle bizzarríe; come fra l' altre mostra quella del bertuccione, con tanta leggiadria raccontata dal Vasari nella vita di lui, quando nella sua casa in borgo de' Tintori, che rispondeva con le stanze negli orti de' frati di Santa Croce, lavorava il quadro per Giovanni Cavalcanti, che andò in Inghilterra; dove con una grazia d' ignudi e di femmine benissimo abbigliate fece, quando Giacobbe riceve bere da quelle donne al fonte.

Per ora basti del Rosso, e degli altri pittori fiorentini; e rivolgendoci alle cose della scultura e dell' architettura, vuolsi innanzi tratto osservare, che in quel tempo l'arte dell' intagliare in legno era riguardata parte importantissima, e quasi un particolar magistero della scultura; per lo che veniva esercitata non da uomini dozzinali, come oggi vediamo, ma sì bene da persone ingegnose e fondate nel disegno. Di che fan fede i tanti ornamenti, che per cori di chiese, e cappelle, e case di cittadini, e sale pubbliche furono condotti in quel tempo con maraviglia grandissima della posterità. Nè da altra professione, che dalla sopraddetta dell' intagliare in

legno, principiò Baccio d'Agnolo; il quale dopo aver d'intaglio lavorato le spalliere del coro di Santa Maria Novella, l'ornamento dell'organo della stessa chiesa, ed altre infinite cose e pubbliche e private nella sua patria, andò a Roma, e postosi con grande studio a studiare le cose dell'architettura, fece in quella tanto profitto, che ben mostrò, che, se giova, anzi è necessario agli scultori, che vogliono toccare la perfezione, il conoscere l'architettura, non è senza giovamento agli architetti l'avere in pitture, e in isculture, o cose di legname grandemente operato; *conciossiachè* (nota il Vasari, e a me piace riferire le sue parole) *nell' architettura si misurano i corpi delle figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti, e tutti gli ordini di quella, i quali a ornamento delle figure son fatti, e non per altra cagione; e per questo i legnaiuoli di continuo maneggiandoli, diventano in spazio di tempo architetti, e gli scultori similmente per lo situare le statue loro, e per fare ornamenti a sepolture e altre cose tonde, col tempo l' intendono: ed il pittore, per le prospettive, e per la varietà delle invenzioni, e per li casamenti da esso tirati, non può fare che le piante degli edifizj non faccia; attesochè non si pongono case, nè scale nè piani, dove le figure posano, che la prima cosa non si tiri l' ordine e l' architettura.* La qual reciproca fratellanza ed utilità della scultura, pittura, ed architettura mostravano colle opere gli artefici di quel tempo; i quali rarissimamente avveniva, che non fussino nell' esercizio di tutte e tre quelle arti eccellenti.

E seguitando a dire di Baccio d' Agnolo, dopo avere atteso in Roma agli studi dell' architettura, se n' era tornato in Firenze, stando come prima a bottega. Quanto allora i frutti delle arti erano nobilissimi e maravigliosi, altrettanto la vita e l'esercizio degli artefici erano umili e semplicissimi. E in quelle loro botteghe (assai più gloriose delle superbe e addobbate officine moderne) s' accomunavano spesso in fraternevole amicizia, e conversavano specialmente nelle lunghe serate d'inverno con bellissimi discorsi e dispute d' importanza. Nè a cotale in-

vidiabile conversazione ricusavano di pigliar parte i cittadini e i gentiluomini; i quali anzi spesso vi si riducevano a veglia con loro grandissimo diletto e istruzione; parendo a quelli di passar meglio e più onorevolmente il tempo nelle botteghe degli artisti, che nelle corti, e in que' superbi ricettacoli, dove non all' ingegno e alla virtù, ma alla fortuna e alla ricchezza è conceduto l' entrare. Veramente chi considera la semplicità degli artisti del quattrocento e del cinquecento, e la grande dimestichezza che era fra essi e i signori, non dee maravigliare dell' essere state allora le buone arti sì in fiore, e dell'essere sì in basso oggi, che quella semplicità e dimestichezza sono bandite. Il che non dirò sola causa, ma certamente fra le maggiori, perchè si facessero tante opere eccellenti. La bottega di Baccio d' Agnolo era una delle più frequentate, e oltre a'molti cittadini, vi si raccozzavano e dimoravano assai i migliori e primi artefici, che fussino in Firenze, cioè Raffaello d' Urbino, allora giovane, Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Benedetto da Maiano, il Cronaca, Antonio e Giuliano Sangalli, il Granacci, e qualche volta anche Michelangelo.

Per detta conversazione Baccio acquistava maggior lume per l' arte, e credito nella città; onde, trattandosi di fare la sala del consiglio grande nel palazzo Vecchio, come è stato detto, fu insieme col Cronaca, e gli altri chiamato nelle deliberazioni. Oltrechè non era fabbrica d' importanza, che si dovesse condurre, che il parere di lui non fusse richiesto. Per altro il primo edifizio, che fece molto e molto variamente parlare di Baccio, fu il palazzo di Giovanni Bartolini in piazza santa Trinita, per alcune novità d' arte, essendosi la prima volta vedute le finestre ornate di frontespizi, e la porta con colonne, che reggessero architrave, fregio e cornice. Ma mentre ciò dapprima fù aspramente biasimato dai Fiorentini con parole, con sonetti, e con appiccare alla fabbrica filze di frasche, come se d'un palazzo avesse fatto una chiesa, sì che Baccio fu per uscir di cervello, poi a poco a poco, e come interviene di tutte le cose nuove, si condussero finalmente a idolatrarle. Vizio degli uomini, che coll' uso desiderano e amano ciò che in altro tempo

riprovarono; massime in architettura, dov' è sì potente il capriccio secondo al gusto de' tempi. Onde se dalle condizioni pubbliche è tratta a piacersi meno del semplice e del grandioso, e più dell' ornato e del piccolo, si loderanno ed esalteranno i maggiori abusi: se bene in ogni età v'abbia qualcuno, che il buono conosca e desideri. In fatti fu sempre rimproverato a Baccio l' aver posto al sopraddetto palazzo Bartolini un cornicione, che in quella facciata piccola e gentile pareva, come nota il Vasari, sopra un capo piccino una gran berretta; nè gli giovò di averlo, siccome il Cronaca, tolto da uno veduto in Roma: conciossiachè dove Simone seppe così bene accomodare il suo, che parve fatto a posta per il palazzo Strozzi, Baccio mostrò il contrario. Tanto erano mutate le condizioni dell'arte. La quale nell' età antecedente ciò, che pigliava dall'antico, sapeva con quel vigore, che tuttavía le rimaneva, come trasfondere in sè stessa; mentrechè allora cominciava a dar segni di servile imitazione, quasi immagine della servitù pubblica. Del che Baccio d'Agnolo diè altro ancor più manifesto saggio nel disegno del ballatojo, che cinge la cupola del duomo di Firenze, essendosi perduto quello lasciato dallo stesso Brunelleschi. Non che Baccio facesse cosa non bella, e mancante in sè stessa di buone proporzioni; ma i modi di quell' architettura non corrispondevano punto al terribile edifizio: e a comparazione di tanta macchina, l'opera di Baccio diminuiva per forma, che non a torto Michelangelo la chiamò una gabbia da grilli: la quale per ciò non ebbe mai il suo fine; rimanendo come per testimoniare, e far meglio notare il divario dell' architettura dai tempi d'Arnolfo, di Giotto e del Brunelleschi a quelli di Baccio d'Agnolo: in cui l'arte andava manifestamente rimpiccolendosi, quasi secondando i costumi del secolo. Tuttavía ella così non deviò dalla prima grandezza, che ancora non producesse opere, a petto alle moderne, maravigliosissime. E lo stesso Baccio condusse alcune fabbriche, che a' maggiori architetti di qualunque età farebbero onore. Il suo campanile della chiesa di S. Spirito fu detto dal Milizia il più bello fra tutti i campanili. Nè poco furono commendati i dise-

gni del palazzo e della villa per Pier Francesco Borgherini, uno dei più magnifici e liberali gentiluomini, che allora fossero in Firenze. Ad altre fabbriche attese Baccio, *tenendo egli*, come nota il Vasari, *cura particolare di tutti i principali monisterii e conventi di Firenze, e di molte case di cittadini dentro e fuori della città.* Furono altresì sotto la sua scorta condotti i pavimenti del duomo di Firenze, di cui era divenuto architetto, e in ogni cosa si mostrò sempre sollecito, operoso e saldo infino all' età di ottantadue anni, che di questa passò a miglior vita, lasciando due figliuoli: che seguitarono la sua professione, segnalandosi particolarmente il secondo, che si chiamava Giuliano, come sarà dimostrato a suo luogo.

Il non aver lasciato Gian Francesco Rustici, dopo le statue per la porta di San Giovanni, delle quali più sopra abbiam favellato, altra opera da stare con quelle, potrebbe far pensare, ch' egli, per aggiungere tanta perfezione, avesse bisogno del consiglio e del giudizio di Lionardo, il quale allora non era più in Firenze. Ma s' ingannerebbero per avventura coloro, che ciò credessero, essendoci ben nota la cagione, che stornò Gian Francesco da quella eccellenza, mostrata nelle statue per San Giovanni. In ogni tempo la ignoranza e la malignità hanno fatto guerra al sapere e alla virtù; e per quanto allora tal guerra fusse manco frequente e manco invincibile, pure ad alcuni ingegni fantastici e ghiribizzosi, com' era per l' appunto il Rustici, arrecava danno, svogliandogli in certo modo dall' esercizio dell' arte. Il Vasari narra il caso di Gian Francesco; e dà il carico della sua persecuzione ad uno de' Ridolfi, capo dell' uffizio dell' arte de' mercanti, che avevano allogato l' opera delle statue al Rustici. Per lo che, dovendosi questa stimare, non valse, che dalla parte di Gian Francesco fusse Michelangelo; perchè, avendo il magistrato dell' arte a persuasione del Ridolfi chiamato dalla sua Baccio d' Agnolo, giudice assai meno competente, fece che l' opera, la quale non meritava meno di due mila scudi, si stimasse soli cinquecento, che non gli furono nè anco pagati interamente. Oltrechè, nel tempo che fu trattata questa cosa, ebbe a tollerare il Rustici parecchie ingiurie e villanie, sen-

tendosi dare di superbaccio e di arrogante da coloro, che usavano contro di lui la maggiore ingiustizia. Onde, quasi disperato, *si ritirò con proposito,* dice il Vasari, *di mai più non volere far opere per magistrati, nè dove avesse a dipendere più che da un cittadino o da altr' uomo solo.* Fortuna per lui, che essendo di famiglia nobile, e avendo da vivere onestamente, faceva l' arte più per diletto e desiderio d' onore, che per guadagnare. Onde dopo quelle amarezze, sebbene alcune altre opere conducesse per i Medici e per altri, pure la maggior parte della sua vita passò in ricreazioni, in passatempi e in ritrovati d' amici. Ne' quali egli molto si rallegrava e non a torto; sapendo quelle compagnie e brigate di artisti e di altri uomini civili trovare più d' un modo per ricrearsi con ingegnose e piacevolissime feste; che in quella loro semplicità e fidanza non lasciavano la noia delle feste d' oggi, tutta vanità ridicola, accattata da' forestieri: ma servivano anzi per esercitare l'ingegno degli artefici piacevolmente, e in pari tempo tenere gli uomini d'ogni condizione uniti in santa dimestichezza. Bisogna dire, che quelle feste, dove senza sospetti nè pericoli gli uomini d'allora si divertivano, fussino come un avanzo dell' antica libertà; e poterono conservarsi finchè la funestissima dominazione spagnuola, invecchiata fra noi per colmo di tutte le nostre miserie, non mutò i costumi e gli usi. Tanto è vero che, a distruggere le costumanze e le inclinazioni d' un popolo, non basta assoggettarlo; ma è mestieri che il tempo lo assuefaccia a godere nella stessa servitù, e lo conduca a poco a poco a non aver di proprio nè pure i vizii, che è certamente l' estremo dell' abbiezione.

Ma tornando alle compagnie degli artefici del cinquecento, furono soprattutto famose quelle due così dette del Paiuolo, e della Cazzarola; ed è cosa gustosissima leggere nel Vasari (propriamente nella vita del Rustici,) le cose che facevano: e in ispezialità l'ordine di quelle loro cene, nelle quali non meno della squisitezza delle vivande e delle confezioni, spiccava e campeggiava l' ingegno dell'arte: imperocchè erano così disposte, che dovessino rappresentare qualche bella invenzione, o ingegnosa mascherata; e le vivande altresì dovevano sempre

figurare qualcosa, che bellamente servisse all' allegoría; talchè spesso i capponi pigliavano forma di uomini; e d' una porchetta cotta si cavava una fante con la rocca da filare allato, la quale guardava una covata di pulcini; e un uccello s' acconciava così, che paresse un magnano con tutti i suoi strumenti. E poichè ognuno de' soci doveva presentare qualche cosa, vi fu in una tornata della compagnia del Paiuolo, Andrea del Sarto, che presentò un tempio a otto facce simile a quello di S. Giovanni, ma posto sopra colonne. Non dispiaccia di questo tempio udire la descrizione, che ne fa il Vasari. *Il pavimento era un grandissimo piatto di gelatina con spartimenti di varii colori di musaico, le colonne, che parevano di porfido, erano grandi e grossi salsiciotti, le basi e i capitelli erano di cacio parmigiano, i cornicioni di paste di zuccheri, e la tribuna era di quarti di marzapane. Nel mezzo era posto un leggio da coro, fatto di vitella fredda, con un libro di lasagne, che aveva le lettere e le note da cantare di granella di pepe, e quelli che cantavano al leggio, erano tordi cotti col becco aperto e ritti, con certe camiciuole a uso di cotte, fatte di rete di porco sottile, e dietro a questi per contrabbasso erano due piccioni grossi con sei ortolani, che facevano il soprano.* Io tengo, che oggi la tanto vantata cucinería franzese, o inghilterrese, o russa non riesce così a solleticare ed empire le gole de' ricchi patrizi, come allora quelle vivande facevano, non men con la vista che col sapore di cibi dilicatissimi, lieta e gioconda la conversazione di persone, che senza fasto, e per sola amicizia si raccozzavano. Di dette brigate adunque uno dei capi fu il Rustici; il quale volle ancora per ghiribizzo mettersi a dipingere, avvegnachè in quest' arte non facesse mai notabile avanzamento; e oltre alla pittura si diè anche a speculare in cose naturali, dilettandosi sommamente degli animali: e per fino attese alla così detta negromanzía: con la quale faceva di strane paure a' suoi garzoni e familiari, ed egli ne pigliava il maggior piacere del mondo. Insomma viveva come uomo che più non l'occupavano i pensieri dell' arte, da cui era stato sì aspramente amareggiato.

Avendo ragionato della pittura milanese, prima che andasse in quella città Lionardo da Vinci, rileva ora conoscere a qual grado di eccellenza salisse dopo gli esempi e gl' insegnamenti del sommo toscano. La cui virtù perfettissima se fu cagione, perchè ogni scuola d'Italia, più o meno, dietro alla sua si perfezionasse, in Milano, dove dimorò egli stesso, e dove lungamente insegnò e operò, apparve meglio che altrove distinto e manifesto il frutto de' suoi ammaestramenti, ancor quando egli se n'era già partito per tornare a Firenze. Sia dunque caro l' intertenerci qui un poco con que' discepoli del Vinci, che formarono la più florida e bella età dell' arte milanese. Stima Luigi Lanzi, che ai discepoli e seguaci del Vinci devesi dar lode di essere stati de' primi a richiamare le figure all' unità di qualche azione, per lo che mostrassero di favellare insieme e di conversare. Forse sono un poco appuntabili di soverchia uniformità fra loro e con lo stesso lor maestro; talchè l' opera di uno difficilmente distingueresti da quella di un altro, e tutte poi da quelle di Lionardo stesso. Il quale si può dire con la somma e penetrativa forza del suo ingegno si trasfondesse e immedesimasse nella sua scuola. Però quelle fisonomíe alquanto ovali, quelle bocche quasi sempre aperte al sorriso, quei contorni precisi, e talvolta secchi, que' colori temperati, e benissimo armonizzati, in fine quello studio maraviglioso di chiaroscuro (tutte cose che in qualunque abbia appreso l' arte del Vinci s' ammirano) fecero che più dalle opere, che dai nomi si conoscessero i suoi discepoli. Ma dei principali anche i nomi a perpetua lor gloria ci conservano le storie. Cominciando da due amici e compagni, Cesare da Sesto e il Bernazzano, l' uno abilissimo nelle figure, l' altro eccellentissimo nel far paesi, accomunarono la loro arte; di sorte che ai paesi di Bernazzano (che nel contraffar fiori, frutti, erbe, animali ed altre cose terrestri, volatili ed acquatici rinnovò le maraviglie de' greci dipintori) congiunse Cesare favole e istorie; e di cotali dipinti fu stimato grandissimo il prezzo. Narra il Lomazzo, che Cesare aveva fatto il battesimo di Cristo, e l' altro vi dipinse sopra l' erbe alcuni uccelli tanto naturali, che, essendo

posta quella tavola al sole, volarono degli uccelli intorno, credendoli vivi e veri. Ma sebbene il da Sesto, detto anche Cesare milanese s'avvicinasse grandemente al fare di Lionardo, e basterebbe a dimostrarlo nell' Ambrosiana una testa di vecchio, tanto studiata e fumeggiata al modo leonardesco, che ha ragione il Lanzi a dirla una maraviglia, nondimeno essendo poi andato a Roma, quando Raffaello cominciava anch' egli e più d' ogni altro a maravigliare il mondo con le sue opere, divenne seguace di quel principe della pittura, e qualche volta parve che volesse con esso lui gareggiare. Nella stessa Milano si conservano altresì pitture di Cesare assai più vicine alla maniera del Sanzio, che a quella del Vinci. Tali sono una sacra Famiglia nella reale Pinacoteca, un' Erodiade, la cui testa parve al Lami fosse ritratta da quella della Fornarina, e la celebre tavola di San Rocco, dove sono alcune figure, che fanno rammentare della disputa del Sacramento. Forse per questo dal Vasari e dal Lomazzo non viene Cesare annoverato fra' discepoli di Lionardo; benchè l'aretino nella vita del Garofalo non taccia, *che lo imitò molto bene*. Vuolsi infine sapere, che questo pittore, come di maniera, così di diligenza e di merito non fu sempre eguale a sè stesso.

Ben pone il Vasari fra' discepoli del Vinci Francesco Melzi, ricco gentiluomo milanese, Andrea Salaino, Gio. Antonio Beltraffio e Marco d'Oggione. Molto i due primi furono careggiati da Lionardo: come colui che, amando infinitamente la bellezza, pose singolare affezione nel Melzi, che era bellissimo fanciullo, e nel Salaino, anch' esso vaghissimo di grazia e di bellezza. E se le ricchezze e gli agi del casato non fecero molto nell' arte esercitare il Melzi: (il quale d'altra parte nei pochi quadri, che fece, imitò sì fedelmente la maniera vinciana, che si pena a distinguerli da quelli di Lionardo:) le stesse ricchezze e gli stessi agi (cosa rarissima) non gl' impedirono di mantenere solenne gratitudine e reverenza all' antico e immortale maestro. Anzi fra il Melzi e il Vinci s' accese gara incessante e orrevolissima di gratitudine e di osservanza, e si può dire col poeta, che fra loro, *del fare e del chiedere fu primo quel, che*

fra gli altri è più tardo. Conciossiachè Francesco soccorse Lionardo in tutte le sue necessità, e sostenne ed onorò la sua virtù con magnanimi benefizi mentre visse, e dopo morte provvide alla venerazione del suo nome, somministrando al Vasari e al Lomazzo le migliori e più certe notizie intorno alla sua vita, e conservando a' posteri, come reliquie carissime, gli scritti di lui. E questi scritti furono il migliore e più durevole testimonio di un amico conoscentissimo, che gli lasciò Lionardo innanzi di morire; accompagnandoli del suo ritratto, perchè la cara e veneranda immagine dell'antico maestro avesse di continuo presente. Oh! certo il nome di Francesco Melzi non perirà; chè dove non bastassero le sue opere a tenerlo vivo, l'amicizia di Lionardo e i benefizi renduti a quel sommo uomo lo terranno non pure in vita, ma in grandissimo splendore; e sarà non ultimo esempio a' ricchi signori, perchè sempre più s'avvedano, che quel che essi spendono in prò della sapienza e della virtù torna loro più fruttifero d'ogni altra magnificenza.

Andrea Salaino era un povero garzoncello, e nella umile fortuna non si mostrò meno grato e conoscente al suo maestro; perocchè, oltre all'averlo servito fedelmente in ogni suo bisogno, e seguitato dappertutto, come un servo seguiterebbe il suo padrone, adoperò principalmente l'arte per moltiplicare la vista e la cognizione delle opere di Lionardo, o colorando i suoi cartoni, ovvero ritraendo da' medesimi, o da altri disegni del Vinci ottime invenzioni, ch'egli con piccoli cambiamenti eseguiva; e stando solamente al celebre cartone di Sant'Anna, che Lionardo tornato a Firenze fece con istraordinaria maraviglia di tutta la città ai frati de' Servi, e lasciò puramente abbozzato, diverse copie in colori ne trasse Andrea, e si studiò, il più che poteva, d'imitare la maniera di Lionardo con quelle sue tinte benissimo fumeggiate e accordate. Delle dette copie la prima, e la migliore, e quella altresì che diede maggior fama al Salaino, era in Milano nella sagrestía di San Celso; la quale certamente deve tenersi per uno di quei lavori di Andrea, che il Vasari dice essere stati ritocchi da Lionardo. Abbiamo dal Lanzi, che tale pittura ebbe lungo tempo a fronte una sacra

Famiglia di Raffaello, e reggevasi al gran paragone. Ma non è senza grandissimo pregio l'altra copia, che del cartone di Sant' Anna fece il Salaino, la quale nel 1793 dall' I. Gallería di Vienna passò a questa di Firenze, dove tuttavía si vede benissimo conservata. Gio. Antonio Beltraffio fu, come il Melzi, un gentiluomo milanese, detto dal Vasari persona molto pratica e intendente, che fece molte opere in Milano, e altrove. Ma lo storico si contenta di nominare la migliore, cioè una tavola a olio, veramente bella, con entro la nostra Donna avente il figliuolo in braccio e intorno varii santi; la quale dipinse nella chiesa della Misericordia di Bologna, e vi scrisse il suo nome, e l'essere discepolo del Vinci; che certo era invidiabile onore.

Che diremo di Marco da Oggione? Saranno in grandissima parte vere le imperfezioni, che il Bossi attribuisce alle copie, ch' egli fece del Cenacolo del Vinci. Ma senza di esse avremmo ancor più ignorata la grand' opera; conciossiachè le altre fatte quando l' originale era ancora in fiore, o non per anco avea sentiti tutti i danni del tempo e della barbarie umana, sopperiscono assai meno alla deplorabile perdita. In fatti copiatore anch'esso del Cenacolo vinciano, trovando maggiori e invincibili le difficoltà di conoscere la pittura di Lionardo, non isdegnò, come pur ci confessa, di ritrarre dalla copia dell'Oggione *tutte le teste e gran numero d' altre parti accessorie.* Certamente fu gran peccato, che i migliori imitatori del Vinci, come sarebbero stati Cesare da Sesto, del quale abbiamo ragionato, e Bernardino Luini, del quale fra poco ragioneremo, non facessero ritratto del Cenacolo, da non farci quasi accorgere del perduto originale. Ma è da reputare fortuna, che almeno l' Oggione 'l facesse. E se Lionardo tornasse al mondo, e con esso lui i suoi discepoli, a nessuno di loro dimostrerebbe l' obbligo, che deve a Marco; il solo nella sua scuola, che fece conoscere a' secoli avvenire l' opera, per la quale il suo nome fu messo in cielo. Nè varrebbono a stornarlo i difetti con qualche amor di parte appuntati dal Bossi; il quale senza la scuola di Marco non avrebbe forse saputo nè pure render conto a sè stesso della sua opera, che fu l' ultima traduzione dell' infelice Cena-

colo. Il medesimo Bossi mette in gravissimo dubbio, che la Crocifissione nel refettorio della Pace non sia lavoro di Marco, mostrante una perfezione, alla quale egli giammai non giunse. Sebbene in questo giudizio, diverso da quello degli altri storici, si scopra chi vuole attenuare il merito dell' Oggione, perchè appaia minore il pregio del suo ritratto della Cena, tuttavía non è privo d' ogni fondamento: chè in vero la detta opera di Marco vince di gran lunga tutte le altre sue, e per bellezza e varietà di composizione, per bizzarría e leggiadría di vestiti, e per morbidezza e varietà di colorito può riguardarsi uno de' migliori monumenti della scuola milanese. Se non che è da considerare, che non sempre si può far paragone fra le opere a fresco, e quelle a olio fatte dalla stessa mano; la quale dove spesso in una pratica riesce eccellente, nell' altra è minore a sè medesima; e ciò per l' appunto, come anche il Lanzi avverte, intervenne di Marco Oggione. Egregio frescante, non si brigò molto del fare pitture a olio, come gli altri discepoli del Vinci; e certo le sue tavole ritraggono assai più della maniera antica, e allora quasi del tutto dismessa, che della moderna e leonardesca; come che non senza bellezza e pregio sieno le due tavole citate dal Lanzi in S. Paolo, e in Santa Eufemia, e quella che dalla chiesa di Santa Marta fu trasportata nella pubblica Gallería: dove è rappresentata la vittoria dell' Arcangelo Gabbriello, che lo stesso Bossi non può fare a meno di commendare: avvertendo che l' autore, quasi compiacendosi della sua opera, vi scrisse il suo nome *Marcus*.

Eccoci a Bernardino Luini; e innanzi tratto dirò, che non conosco artista, il quale fra' suoi coetanei, e lungo tempo ancora fra' posteri, avesse fama tanto minore del merito. È Bernardino un grande esempio, che spesso la virtù, come che grandissima, non si manifesta di per sè stessa quanto basti. Tal ora la quiete del costume è impedimento allo sfolgorar dell' ingegno; e pare che sia mestieri spesse fiate aiutarlo con una certa franchezza di vivere, perchè subito e universalmente risplenda. La qual franchezza per altro, dove fosse troppa e troppo frequente, partorirebbe per una via contraria lo stesso

male, cioè quella noncuranza o disprezzo, che ordinariamente si usa co' molto familiari. Egli è pur difficilo agli uomini savi e virtuosi il mantenere, mentre vivono, il loro nome in quella onoranza, che è convenevole; e non di rado la fortuna delle cose umane serve, non si sa come, a distogliere l'ammirazione pubblica da coloro, a' quali è più dovuta. Non credo il Luini avesse particolari contrarietà, o invidie invincibili per non essere apprezzato vivente, poichè ancora dopo morto, quando le contrarietà, e le invidie sogliono tacere, continuò a non avere quella celebrità, che le sue molte e maravigliose opere a buon diritto gli davano. Ben credo che l'essere sempre rimasto in Milano, quando i suoi quadri giravano per tutta Europa, e il non aver mai curato di far sapere, ch'era pur egli che operava sì bene, e maravigliava qualunque i suoi lavori avesse veduto, lo facesse quasi sdimenticare, o almeno non tenere in concetto di grande autore. E si noti, che il Luini, approssimandosi cotanto alla gloria di Lionardo, e in ultimo anche a quella del Sanzio, da potersi le sue pitture attribuire a quei due sommi, aveva maggior bisogno di essere in vista e cognizione del mondo; dove ordinariamente la fama *muta nome,* come disse il poeta, *perchè muta lato.* In fatti lo stesso merito di fare come il divino Lionardo faceva, volgevasi in danno della sua riputazione; nè era creduto, che la Lombardía avesse un artefice, che valesse a dipingere come il Luini dipingeva: e più volentieri le sue opere si ascrivevano al maestro ('la cui maniera era a tutto il mondo conosciuta) e qualche volta anche a Raffaello, la cui somma luce cominciava anch' essa a penetrare da per tutto; e questa opinione dominò più generazioni. Tanto è difficile ai posteri vincere il giudizio, buono o reo che sia, de' coetanei; i quali sono tenuti giudici competenti; e tali sarebbero, se le passioni e le male usanze non distogliessero gli uomini dal retto giudicare. Ma il tempo, che ad ognuno è reso veracemente il proprio onore, tosto o tardi viene; e nessuno oggi toglierebbe al Luini le opere, da lui condotte, per darle ad uomini che certo non hanno bisogno dell' altrui gloria. Tutti diranno piuttosto, che quel che fece Bernardino in varii tempi e

in varii luoghi, non sarebbe indegno di Lionardo e di Raffaello; e aggiungeranno pure ciò che giustamente affermò il Ticozzi, che nè Tiziano, nè Correggio, nè Raffaello stesso ebbero discepoli, che andassero loro tanto vicini quanto il Luini andò vicino al suo maestro. Nè sarà chi voglia ricusare al Luini la gloria del più grande pittore che mai vantasse la Lombardía.

È questione s' egli, nato sul Lago Maggiore, apprendesse l' arte dalla bocca di Lionardo, ovvero l' apparasse da Stefano Scotto, celebre allora pe' suoi rabeschi. Il Resta scrive, non essere Bernardino venuto a Milano che dopo la partita del Vinci; ma il Lanzi con savie considerazioni mostra, che potè aver luogo fra' discepoli di Lionardo, e l' ebbe certamente nella scuola da lui creata. La quale dimostrazione per altro par quasi superflua guardando le sue opere, che a prima vista lo dichiarano il più facile imitatore di Lionardo. E sia pure quel che insegna il Lomazzo, che nella finezza del pennello e nella grazia del chiaroscuro gli entrasse innanzi nella stessa scuola Cesare da Sesto, avendo fatto Bernardino le ombre un po' grossamente, e senza tutta quella sfumatura che era propria del maestro, nondimeno nessuno più di lui disegnò, colorò e compose al modo leonardesco; talchè si pena a credere, che i due quadri dell' Ambrosiana, la Maddalena e il S. Giovanni, che carezza l' agnellino, non sieno di mano del Vinci. E l' Erodiade, che riceve la testa di S. Gio. Battista, che è nella Tribuna della pubblica Gallería di Firenze, mirabile per una espressione, che non si può significare, è stata attribuita fino ai dì nostri a Lionardo. Vuolsi per tanto considerare, che il Luini, come tutti i grandi che salgono alla perfezione, ebbe diversi gradi d' eccellenza nell' arte; i quali pienamente chiariscono le ragioni, che più o meno lo avvicinano a Lionardo. In tale considerazione mi sia scorta il Lanzi, che meglio d' ogni altro ne fece disamina. Vedesi nella Pietà alla chiesa della Passione in Milano una maniera piuttosto secca, assai conformata a quella de' quattrocentisti. Se ne scosta più nelle storie di Santa Croce, fatte alquanti anni dopo; e nelle tanto celebrate pitture, che poi condusse a Saronno, si conosce un arti-

sta, che aveva fatto suo il gusto del Vinci, e in pari tempo cercava di piacere al suo secolo, già volto ad una maniera più morbida e franca. Onde nello sposalizio di nostra Donna e nella disputa del bambino Gesù insieme con la vaghezza e politezza vinciana congiunse la facilità raffaellesca: e da tutti e due que' sommi ritrasse la bellezza, la dignità, la modestia ed ogni altra migliore espressione. Nè si direbbe cosa non vera, che Bernardino aggiungesse alla maniera di Lionardo un poco più di pienezza ne' contorni, e di speditezza nella esecuzione: di che rende testimonianza quella sua flagellazione di Cristo nella chiesa di San Giorgio, e più ancora la coronazione di spine nel collegio del Santo Sepolcro, opera di molte figure che finì in trentotto giorni, e n' ebbe il magro premio di lire centoquindici. Da ultimo vogliamo avvertire, che il Luini, e con esso lui tutti i più bravi imitatori del Vinci, ritrassero chi più chi meno, il soave, il vago, il pietoso, il sensibile del maestro; ma nessuno di loro aggiunse a quella terribilità e sublimità d' espressione e d' arte, che solo Lionardo seppe unire con la grazia e amabilità e leggiadría, come fu detto.

Questa scuola di Lionardo, durata fino ai principii del secolo XVII, venne dagli scrittori distinta dall' altra milanese, di cui abbiamo parlato; la quale, sebbene non s' innalzasse mai alla luce della vinciana, pure ebbe di segnalati artefici; e certamente basterebbe a darle nome quel Gaudenzio Ferrari, il cui merito sarà da noi descritto a suo luogo. Sol qui accenneremo, che anche della scuola di Gaudenzio non rimase orma in Milano dopo il cominciare del secolo XVI: poichè gli ultimi di essa cominciarono a usare le maniere introdotte a scapito delle antiche.

Ma il filo della storia ci riconduce a Roma per deliziarci nelle logge vaticane: dove Raffaello dava i disegni delle storie, e i suoi discepoli le conducevano in colori; e da ultimo il maestro le ritoccava e perfezionava. Diciamo prima dei disegni: parleremo poi della esecuzione. La stessa forma delle logge somministrò a Raffaello il modo da tenere nelle invenzioni. Erano tredici cupolette, e in ciascuna erano quattro comparti-

menti, che davano luogo a quattro storie. Dovendoli riempir tutti, bisognava che il numero delle storie giungesse a cinquantadue. Il trarre i soggetti da diversi fatti, e rappresentargli alla spicciolata, senza che l' uno continuasse all'altro, non parve al Sanzio convenire a quel luogo, che pareva fatto a posta per incarnare una lunga serie di cose, tratte da una medesima storia. Ricorse per tanto alla Bibbia, come quella che, oltre all' esser cosa sacra, presentava una quantità di fatti, che, dando materia ognuno ad un componimento di storia, avrebbono altresì compiuto senza interrompimento istorico il numero de'cinquantadue subietti, che bisognavano. Fu detto, che questa scelta di cose bibliche fusse fatta da Raffaello per competere più da vicino e co' medesimi soggetti col dipintore della Sistina. Non istarò qui a ventilare questo giudizio. A me piace attribuirla alla qualità e forma del luogo, non negando che l' Urbinate per prima cosa pensasse, porgendoglisi qui nuova e più notabile occasione, a mostrare, se egli sapeva sgarare colui, che pareva superiore ad ogni gara. Ma nelle storie delle logge non tenne altra via, che quella tenuta nel figurare nella chiesa della Pace le Sibille da lui vedute nella Sistina. Imperocchè non altro egli tolse da Michelangelo, che l'ardire, in vero straordinario, col quale il sommo fiorentino rappresentò, l'effetto della creazione e tutte l'altre maraviglie, che a quella succedettero. Nel rimanente Raffaello volle, che l' arte sua grandeggiasse per differente magistero; ritraendo cioè dal naturale e dal vivo quello, che nel Buonarroti era effetto d' una fantasía gagliardamente e stranamente concitata. E chi non trema ragguardando nella Sistina il creatore del mondo? Ma l' immagine del Dio di Raffaello, rappresentato anch'esso quando divide la luce dalle tenebre, fa il sole e la luna, ritira dalla terra le acque, crea le diverse specie d' animali, e in fine col suo fiato dà vita all' uomo, è più conforme all' autore della creazione; la cui opera non fu l' effetto della sola potenza, ma altresì dell' amor primo e della somma sapienza; due idee di pace e non di furore, le quali divinamente si manifestano nella maestà dell' Eterno Padre incar-

nato dal Sanzio. A cui in pari tempo non manca tutta la grandezza michelangiolesca; tanto più da notare, in quanto che le proporzioni delle figure nelle logge erano infinitamente minori di quelle della Sistina. Ma Raffaello, inteso sempre a contentar più l'intelletto che gli occhi, tirava dalla espressione degli animi la maggior grandezza della sua arte; e non gli bisognavano colossali e gagliarde attitudini per dare alle figure quel fiero e grandioso, tanto ammirati nel Buonarroti. L'avea già mostro nella visione di Ezechiello: mostrollo più distesamente nelle pitture delle logge. Le quali seguitando noi a considerare, osserviamo, che se trasse da Michelangelo l'ardire di quelle invenzioni, prese da Masaccio e da Lionardo il concetto e il modo di rappresentarle, da quel Masaccio e Lionardo, che avevano informata felicemente la sua prima gioventù in Firenze. La memoria di questi due luminari, coi quali la pittura s'alzò e perfezionò, più che la vista del Buonarroti, aiutò l'ingegno di Raffaello; ma non così ch'egli non facesse cosa del tutto propria e maravigliosa. E come l'esempio di Michelangelo non serviva, che per eccitare in lui tutta quella forza, necessaria per trattare alcuni soggetti, così l'esempio di Masaccio e di Lionardo non altro faceva, che tenergli presente il vero modo d'intendere la natura viva, scegliendo le immagini che, più acconce riescono alla migliore espressione del soggetto da rappresentare. E quando il Sanzio rappresentò il peccato d'Adamo e d'Eva e la sua cacciata dal paradiso, e vide che Masaccio nel dipingere la stessa cosa trovò in natura la più bella e acconcia espressione, che mai si potesse vedere; tanto che il trovarne una migliore non si peteva, e il variarla era con minor bellezza dell' opera stessa; non dubitò di valersene fedelmente: e crediamo che 'l facesse eziandío per mostrare quanto alto era ito esso Masaccio colla pittura, e quanto era difficile e pericoloso il volere aggiungere grandezza alla espressione delle sue figure. Similmente nel figurare la cena di Nostro Signore s'avvide, che non sarebbe stato possibile trovare concetto migliore del Vinciano, per rendere quel soggetto ot-

tima sorgente di bellissime e naturali ed utili espressioni. Incarnò anch'esso adunque il momento, che il Nazareno annunzia la tradigione, e anch' esso, comechè variasse la disposizione delle figure, impresse nel volto e nell' attitudine di ciascuno apostolo la passione prodotta dal general turbamento. Certo, tenendo Raffaello la stessa via, che tenuta avevano Masaccio e Lionardo, cioè di cavare le cose dal naturale, non poteva fallire a gloriosa meta. E tuttavía non vorrebbe ancor qui il signor Quatremère de Quincy dare all'Urbinate il merito del così detto *ideale*, sebbene di un'altra specie di quello, che gli attribuisce nel Parnaso? Ma ancora qui ci sia lecito rifiutare l'opinione dell' illustre scrittore francese, e credere fermamente, che nelle cinquantadue storie delle logge, il Sanzio apparve più o meno vigoroso ne' componimenti e più o meno poetico nelle composizioni, secondando l'indole stessa de' varii soggetti, senza sdimenticare per ciò la verità della natura, e senza mai straniarsi dietro a pericolosi esempi.

Lungo sarebbe il fare una descrizione particolare di ciascuna storia: toccheremo un poco di alcune, le quali ci lasciarono nella mente più viva impressione. La storia del Diluvio, quantunque lo spazio, in che è ristretta, non sia grande, pure è tale che mai nessun pittore ritrasse così al vivo tutto l' orrore di quel fatto; avendo qui pure scelto que' casi, ne' quali acquistasse l'ultima forza la pietà del riguardante. E chi non piangerebbe, guardando quel padre che lotta disperatamente, perchè le acque non ingoino i due figliuoletti, e quel marito che fa forza di trarre dal naufragio la sposa moriente? E sollevando poi lo sguardo alla sommità d' un monte, chi non rimarrebbe compreso dalla fierezza della tempesta, nel vedere quegli uomini che in tanta altezza non trovano scampo dalle orribili acque? Nè l' effetto della compassione è minore in quelli, che, affollandosi intorno alla miracolosa arca, la quale si vede galleggiare nel fondo del quadro, implorano la pace dall' irato cielo. Il componimento de' tre angeli, a' quali Abramo s'inchina, è pieno di bellissime avvertenze d'arte, e sopra ogni altra cosa è vivamente mantenuto il carattere biblico di quel soggetto;

dove altresì è tutta la eleganza di un nobile disegno nelle figure degli araldi celesti, senza che appaia alcuna imitazione ideale de' marmi antichi; e voglio che di questo giudizio abbia il merito lo stesso signor Quatremère, la cui autorità a questo proposito, come la meno sospetta, sarà altresì di maggior peso. Recherò la sua sentenza: *Avvi in questi messi celestiali un non so che di eleganza, che non è quella delle figure greche. Hanno essi bensì apparenza umana, che ritrae dal paese, in cui il fatto è rappresentato.*

Qual ricchezza di composizione, qual fecondità, di vive e naturali espressioni non è nelle quattro storie di Giuseppe? Ci fermeremo a quella, in cui Giuseppe spiega i sogni a Faraone. Sono le figure di Giuseppe e di Faraone, che primeggiano. Le altre si conoscono starvi senza pigliar parte all'azione principale. La quale è tanto viva e luminosa, che il suono delle parole non potrebbe più chiaramente fare intendere la profezía del giovine ebreo e l'effetto che produce sull'animo dell'ambizioso re. Qua veramente spicca quel *dipingere i costumi*, detto da Plinio. I fatti appartenenti alla vita di Moisè sono rappresentati con dignità propria di quel sapientissimo legislatore, che la più testereccia e superstiziosa nazione seppe reggere civilmente. E le storie di Saulle, di David, e di Salomone non sono manco notabili per verace espressione dei più vivi affetti. Il tanto e da tutti ripetuto giudizio di quest' ultimo re, non è nelle mani di Raffaello testimonio chiarissimo d'una mente, che aveva il dono di rappresentare le cose con tutte quelle considerazioni, che, tolte dalla natura stessa del soggetto, tengono occupato lo spettatore più lungamente ch' egli non vede cogli occhi, conciossiachè al presente fia sempre congiunta la espressione del passato e del futuro? Vera efficacia de' sommi ingegni, che lasciano sentire più di quello che mostrano. Se le due madri, corse a disputarsi la proprietà del figliuolo, parlassero, non potrebbero significare davvantaggio la causa della loro lite. Così nelle quattro ultime storie, tolte dal nuovo testamento, cioè la Natività, l' Epifania, il Battesimo di Cristo e la Cena, fra mille, che dopo lui hanno trattato questi

soggetti, rimarrà unico il Sanzio; e non ho mai potuto intendere come a' pittori, che fiorirono per circa tre secoli dopo lui, piacesse riprodurre que' fatti, ancor quando la scelta de' soggetti era in loro arbitrio. Vero è che Raffaello non lasciò nel campo delle storie sacre alcuna parte, ch'ei non incarnasse: ma vero è altresì, che rimaneva molto da togliere ancora da storie non sacre, e far soggetto di pittura. Della qual cosa disputeremo meglio in altro luogo. Ora facciamo parola della esecuzione di queste cinquantadue storie, che formano nelle logge vaticane la maraviglia di tutto il mondo.

Afferma il Lanzi, che Raffaello condusse di sua mano la prima, cioè la creazione del mondo, affinchè servisse di norma per le altre, condotte da'suoi discepoli. Giulio Romano, che intendeva alla detta esecuzione, colorì la creazione d'Adamo e d'Eva, quella degli animali, il fabbricare dell'arca, il Sacrifizio e l'istoria, dove la figliuola di Faraone trova Moisè gettato nel fiume: opera particolarmente maravigliosa per un paese benissimo condotto. Le storie di Abramo e Isacco furono eseguite da Giovan Francesco Penni fiorentino, detto il Fattore; il quale da giovane insieme col Pippi era stato preso da Raffaello in casa, e non meno di lui era stato allevato, come figliuolo. Più ancora del Fattore fu adoperato nelle logge il suo amico Pellegrino da Modena: che, secondo il Vasari, anche in patria avea nome di bello ingegno nella pittura: ma andato a Roma, e studiata la maniera di Raffaello, cotanto avanzò nel magistero dell'arte, che fra gli allievi dell'Urbinate fu giudicato il più vicino a lui nelle arie delle teste e in una certa grazia di atteggiare le figure. Le storie di Giacobbe e l'altre di Salomone sappiamo con certezza essere state da lui eseguite con grandissima soddisfazione del maestro. Quali storie nelle logge eseguisse Bartolommeo Ramenghi, non sapremmo dire; ma egli è certo che vi lavorò. Costui nato in Bagnacavallo, da cui prese il cognome, trasse anch'egli a Roma, e studiò sotto Raffaello con profitto assai maggiore di quello, che gli attribuisce il Vasari, come a suo luogo vedremo. Se dobbiamo credere allo storico aretino, anche Vincenzo da San Gimignano, il cui

de' grandi maestri; e perchè non aveva il modo di vivere, andava la metà della settimana a giornata, e l'altra metà con quello che avea guadagnato, attendeva al disegno. Nè andò guari di tempo, che divenne il più bello e il miglior disegnatore, che fosse in Roma; per lo che si acquistò non solo la grazia di parecchi prelati e signori romani, ma altresì quella più onorevole e vantaggiosa de' discepoli di Raffaello; fra' quali principalmente lo presero a benvolere Giulio Romano e il Fattore, e lodandolo pur assai al maestro, fecero che il Sanzio volle conoscerlo, e vedere i suoi disegni: che, piaciutigli infinitamente, e piaciutogli eziandio lo spirito e la maniera di Perino, lo tirò alla sua scuola, giudicando che fra quanti aveva conosciuto, costui sarebbe venuto in grandissima perfezione. Trovandosi intanto Raffaello occupato intorno a' lavori delle logge, consegnò Perino a Giovanni da Udine, che, come abbiamo detto, era stato eletto capo di quell' opera per gli stucchi e per le grottesche, dicendogli che, secondochè il giovane fiorentino si porterebbe, l'avrebbe fatto avanzare. Messosi adunque Perino ad aiutare Giovanni nelle cose di stucco e nel dipingere e metter oro negli ornamenti, tanto lo punse la concorrenza degli altri, che non passarono molti mesi, che egli fra tutti fu tenuto il migliore e il più vago e pulito, onde subito venne adoperato nella pittura delle storie. Nelle quali maggiormente spiccò e primeggiò il raro suo ingegno: come ne rendono testimonio quelle storie, dov' è figurato il passaggio del Giordano con l'arca santa, quelle dove Giosuè combattendo fa fermare il sole, e l'altre che finte di bronzo sono nel basamento, cioè (per dire delle più belle) il sacrifizio di Abramo, la lotta di Giacobbe con l'angelo, l'accoglienza che fa Giuseppe ai dodici fratelli, e il fuoco che abbrucia i figliuoli di Levi. Se non che fra le cose che Perino eseguì nelle logge papali, quelle che gli acquistarono maggior nome, furono le storie del Testamento nuovo, cioè la natività e il battesimo di Cristo, e la cena degli apostoli, le quali ancor oggi fanno stupire ognuno, essendo condotte con un colorito più vago e meglio finito che tutti gli altri.

Così nelle diverse logge del Vaticano la esecuzione non fu minore dell' invenzione: e m' immagino, che al buono, generoso e affettuoso animo di Raffaello sarà stato d' ineffabile allegrezza vedere, che nella sua scuola fiorivano così eccellenti maestri, i quali, seguitando le orme sue, cioè la sua maniera di vedere e ritrarre le bellezze della natura, salivano alla più alta perfezione. Oh! quell' esempio si rinnovellasse fra gli artefici: Chè sarebbe pur l' unico a far risorgere la pittura, e con essa le altre arti.

FINE DEL PRIMO VOLUME

INDICE DE' LIBRI